

UMA LEITURA DE OS SINOS DA AGONIA¹

por
MARIA DA CONCEIÇÃO VILHENA

I. ESTRUTURA FORMAL

Começemos por evocar a diegese do romance: uma tragédia que tem como gênese o casamento de João Diogo Galvão, um «potentado» de Vila Rica, sexagenário, rico mas sem nome, com Malvina Dias Bueno, uma jovem de 20 anos, bela, descendente de uma família nobre arruinada; o velho tem um filho, Gaspar, por quem Malvina se apaixona; a fim de desencadear o ciúme de Gaspar, aparentemente indiferente à sua paixão, e de se desembaraçar do marido velho que a adora e a enoja, Malvina finge-se apaixonada por um jovem mestiço, Januário, que ela utilizará como arma do seu crime. Mas, uma vez o marido assassinado e tendo-se Gaspar recusado a ocupar o lugar do pai, Malvina desespera, acusa Gaspar de cúmplice na morte do pai e suicida-se; neste mesmo tempo Januário, descobrindo-se atraído por Malvina, entra propositadamente em Vila Rica para que a guarda o mate e assim põe fim à sua vida

¹ Utilizamos a edição *Os Sinos da Agonia*, de Autran Dourado, «Expressão e Cultura», Rio de Janeiro, 1975.

de fugitivo que, para ele, era mais atroz que a própria morte.

Trata-se, pois, de uma história com um princípio e um fim, que se desenrola num espaço e dentro de um tempo bem delimitados — a cidade de Ouro Preto, no momento em que os filões de ouro se esgotavam e aquela sociedade, subitamente enriquecida, começava a acusar os seus primeiros sintomas de decadência.

Se tentarmos fixar a acção de maneira esquemática, reduzida aos seus momentos fundamentais, podemos dizer que a fábula de *Os Sinos da Agonia* consiste no desejo de amar e ser amado. João Diogo ama Malvina e ilude-se na doce esperança de que ela o ama igualmente. Malvina ama Gaspar e deseja que ele a ame também. Januário ama Malvina e julga ser igualmente amado por ela. A não reciprocidade deste amor-paixão é constitutiva dos núcleos principais do desenvolvimento da acção, que sucessivamente se encadeiam de acordo com uma causalidade verificável: um homem de mais de 60 anos que espera ser amado por uma jovem bela, fidalga, de 20 anos. Uma esposa que quer ser correspondida pelo filho do marido, nas suas tentativas amorosas. Um mestiço que acredita ser alvo da paixão duma fidalga branca.

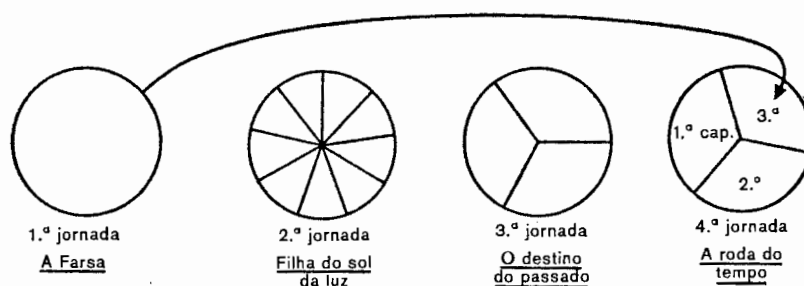
Todos estes elementos constitutivos da fábula se encontram distribuídos de modo equilibrado pelas quatro partes do romance:

- 1.^a jornada — Angústia de Januário.
- 2.^a » — Realização afectiva do velho com a moça e traição desta.
- 3.^a » — Angústia de Gaspar que recusa o amor de Malvina.
- 4.^a » — Desespero, desenlace final.

No entanto o acto narrativo não respeita a linearidade diegética e apresenta-se antes construído de forma quase

circular; quer dizer que o romance começa pelo «princípio do fim» da história, ou seja a decisão de Januário em entregar-se às autoridades.

O seguinte gráfico sintetizará, de maneira clara, a organização narrativa do romance:



Na 1.ª jornada, Januário, escondido numa mina abandonada, revê a sua vida infeliz, enquanto Vila Rica dorme sossegada sob «a luz leitosa da lua cheia». A aventura romanesca reduz-se aqui a um monólogo existencial nos limites do desespero. A meditação de Januário, arrastada, longa, repetitiva, é bruscamente interrompida no fim da 1.ª jornada, para só ser retomada no 3.º capítulo da 4.ª jornada². Não há, pois, coincidência entre a organização formal do romance e a divisão da diegese em unidades significativas.

O facto de o romance começar por um acontecimento que se situa quase no fim da história, explícita e estabelece as condições de aparição das duas partes que se seguem (2.ª e 3.ª jornadas), pois prepara a emergência da curiosidade do leitor em conhecer não só as causas de um tal desespero, mas também o seu desenlace. Trata-se, pois, de

² Os outros capítulos da 4.ª jornada são preenchidos com a acção que decorre simultaneamente em casa de Malvina (1.º cap.) e em casa de Gaspar (2.º cap.).

uma estrutura que tem a vantagem de provocar um efeito de suspense no espírito do leitor³.

Podemos dizer que o essencial de toda a história se encontra condensado na 1.ª jornada e que nas outras o narrador nada mais faz do que desenvolver e aclarar aquilo que já tínhamos pressentido através do monólogo de Januário: houve uma paixão, um adultério, um crime, uma traição, elementos todos estes necessários e suficientes no desenrolar de uma tragédia. Resta-nos agora conhecer cada um dos personagens e a sua participação na acção.

Ao contrário da narrativa clássica, em que o nome próprio é imediatamente seguido de descrição, definição, retrato ou alusões várias que evitem o vazio semântico, em *Os Sinos da Agonia* o significante da personagem só muito lentamente se vai enchendo de significação. Deste modo a 1.ª jornada aparece-nos como um pequeno ponto que se alarga progressivamente numa série de círculos concêntricos:

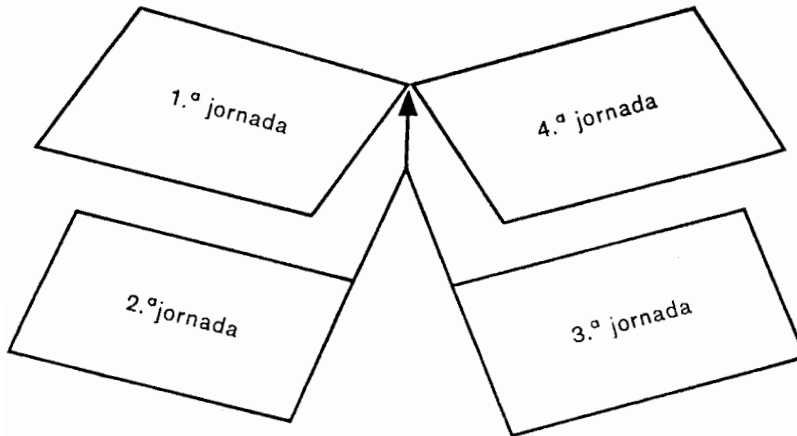


Esta noite representa o momento privilegiado da essencialidade da fábula; situa-se, como vimos, no início do romance, compreende toda a 1.ª jornada e só termina na 4.ª, ao aproximar-se o fim do romance. Os seus dois fragmentos diegéticos são separados pelas 2.ª e 3.ª jornadas que funcionam assim como catálises. Quer dizer que estas partes representam momentos da pausa ou retardamento da catástrofe final, ao mesmo tempo que preenchem uma função de enriquecimento informativo. A primeira jornada,

³ A. Dourado confessa ter uma predilecção especial pelo «flash-back». Sobre a ordem dos capítulos, poderá ver-se o que o autor diz a esse respeito na sua obra *Uma poética do romance*, pp. 30-32.

sendo constituída por uma longa e desordenada evocação, segundo os caprichos e falhas da memória evocativa, é rica de indícios, de alusões breves, de referências vagas e imprecisas — unidades de nível integrativo que muitas vezes criam uma certa confusão no espírito do leitor. Deste modo a 2.ª e 3.ª jornadas, preenchendo lacunas e esclarecendo dúvidas, correspondem às etapas fundamentais do desenvolvimento diegético: casamento de João Diogo com Malvina, regresso de Gaspar, simpatia mútua, plano de Malvina, assassinio de João Diogo, recusa de Gaspar, desespero de Malvina. São estes os núcleos principais da intriga, e que, em sequências lógicas, representam o papel de informantes, enraizando a acção no real brasileiro dos fins do século XVIII, numa sociedade em brusca e difícil transformação económica.

A divisão externa do romance não corresponde a uma divisão da matéria diegética em função dos momentos nucleares, como já dissemos. A 1.ª jornada termina em meio das divagações de Januário, de uma maneira brusca. Nesta cisão aberta na noite da angústia, que só vai terminar na 4.ª jornada, se introduzem as duas outras jornadas, em forma de grande analepse:



Na organização narrativa, a reunião dos núcleos de acção intercalados (2.^a e 3.^a jornadas) realiza duas funções: a de completar e desenvolver o conteúdo da 1.^a jornada; e a de retardar a morte eminente de Januário, a fim de melhor exprimir a longa duração do tempo psicológico que representa para um condenado a sua última noite de vida.

II. O ASSUNTO

O assunto de *Os Sinos da Agonia* nada tem de novo, pois se encontra em obras literárias de todas as épocas ⁴. Tal como na tragédia grega, a fatalidade cria uma situação insustentável, insuportável, sem solução, que conduzirá implacavelmente à morte.

A essência do drama situa-se, como dissemos, num desencontro de sentimentos. Todas as personagens principais do romance são vítimas-actores dum desajustamento que nasce duma incompatibilidade geral — diferenças de idade, de temperamento, de posição social; inadequação da consciência individual às leis que garantem a ordem social e que perturbam a ordem interna privativa, excitando à hipocrisia, à mentira, à traição, à revolta. Tudo é disparidade e desencontro nas relações entre as personagens. Todos procuram no amor a sua salvação, mas dele só colhem a perdição.

Qual o obstáculo à realização deste amor? A sociedade, a religião, a moral e o próprio homem. As personagens vivem dentro de uma textura social bem definida, são por ela dominadas e sacrificam-lhe por vezes a sua consciên-

⁴ Por exemplo: na *Fedra* ou em *Les Eygletières*, de H. Troyat. Lembremos ainda como é frequente o tema da paixão do velho pela moça nos filmes de Buñuel: «Tristana», «Veridiana», «Cet obscur objet du désir».

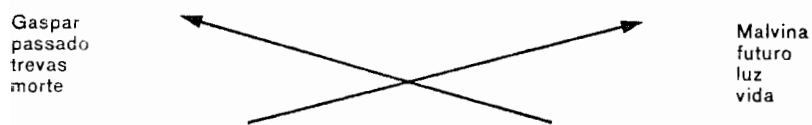
cia: o desequilíbrio entre ambas toma relevo e significado dentro do contexto político-social da época, que tem como pano de fundo as transferências económicas do momento histórico. O fantasma da crise económica que paira sobre todas as cabeças do mundo aristocrático situa-nos a atmosfera romanesca de *Os Sinos da Agonia*. As suas personagens são votadas às forças maléficas da incompreensão e do egoísmo que as levará a uma mútua destruição. Tudo no seu comportamento social e humano é contraditório, pois a ideologia pregada não transparece na realidade vivida.

A paixão do velho pela moça corresponde a repugnância desta pelo velho. É certo que, durante o primeiro ano de casados, Malvina parece aceitar bem a situação; porém, logo que Gaspar regressa, o seu mal-estar manifesta-se imediatamente. Só o imaginar-se nos braços do filho lhe dá forças para suportar os afagos do pai: «Quando a boca murcha de João Diogo procurava a sua boca, ela refugava: queria só os olhos» (p. 108) porque nesse olhar parecia vislumbrar o brilho, a pureza, a juventude de Gaspar. A repugnância pelo marido aumenta de dia para dia: «João Diogo chegava a roncar, a boca aberta, tinha horas que bababa. Aqueles roncões, aquela baba, aquele corpo esparramado no canapé, estragavam os momentos da mais alta espiritualidade que ela acreditava viver» (p. 113). O seu desejo de que ele morresse tornava-se imperioso (p. 123).

Se a não reciprocidade de sentimentos entre Malvina e João Diogo constitui a génese da tragédia que causará a destruição desta família, é no entanto a trajectória oposta seguida por Malvina e Gaspar que acelerará o seu processo e conduzirá ao desenlace final.

Malvina contava com a sua força e a sua tática; mas uma força superior à sua se lhe opunha e lhe barrava o caminho da vitória — a fatalidade. Vítimas de um destino que os engloba e não dominam, Malvina e Gaspar são seres prisioneiros dos seus temperamentos opostos: ela,

«filha da luz», egoísta e ambiciosa, voltada para o futuro, a querer construir a sua felicidade; ele, filho das trevas, dominado pelos seus traumatismos e complexos, voltado para o passado, mergulhado na evocação dos entes queridos que a morte levou. Gaspar é o «destino do passado», Malvina a «memória do futuro» (3.^a jornada, cap. 2). Mas o futuro do homem não está na sua mão, por mais forte, sagaz e empreendedor que ele seja. O herói é muitas vezes vítima do destino. Malvina, porém, não o sabia. Cria plenamente na sua astúcia e força, sem pressentir que o caminho trilhado por Gaspar era oposto ao seu. Num só ponto se encontraram — o gosto pelas artes; mas esse momento foi curto, porque as suas vidas seguiam sentidos opostos:



Quanto a Januário, também o seu destino se cruza com o de Malvina, por um capricho do acaso. Enebriado pelo prazer e pelo orgulho de se sentir alvo das atenções de uma mulher branca e nobre, Januário não pressente que está a ser, nas mãos de Malvina, apenas o objecto útil e indispensável à realização de um crime. É irreflectidamente que assassina João Diogo; e parte confiante, convencido da fidelidade de Malvina. Quis a fatalidade que assim fosse; incapaz de lutar contra o destino, entrega-se à morte de forma passiva — ele, que amava a vida, que, como Malvina, queria ser feliz. Só neste ponto as suas vidas se encontraram e por um curto momento.

O pólo actancial da procura do amor é ocupado por João Diogo, Malvina, Gaspar e Januário, que, enquanto

realizam tal procura, formam um só actante. Todavia são vários actores, agindo por conta própria e de forma não solidária, com intenções bem diversas, opostas, inconciliáveis. A uma diversidade de meios e fins corresponde assim uma multiplicidade de funções realizada por um mesmo actor.

É certo que, a um nível geral, podemos dizer que a sociedade, com os seus tabus e interdições, funciona como primeiro oponente. No entanto cada actor se sente igualmente confrontado a um determinado oponente; e, na medida em que não há reciprocidade de sentimentos e em que cada um atraiçoa o outro, os próprios actantes realizam ao mesmo tempo a função de oponentes: Malvina é um obstáculo à felicidade de João Diogo, como Januário o será igualmente; Gaspar, recusando-se a Malvina, opõe-se à sua felicidade. Por sua vez Malvina, ao enganar Januário e acusar Gaspar, destrói a felicidade a que ambos aspiravam. Em vez de um, teremos então vários actantes: Malvina é actante-sujeito-activo; Januário actante-objecto-activo que serve os desígnios de Malvina; por sua vez Gaspar aparece-nos como actante-objecto-passivo, pois toda a sua vida consiste numa permanente retirada.

Todos estes desencontros se desenvolvem numa atmosfera de hipocrisia e mentira que tenta camuflá-los.

Escravos de Malvina e Januário, Inácia e Isidoro têm no romance a função de respectivos adjuvantes. É Inácia que sugere o plano diabólico que custará a vida a João Diogo e fará de Januário um criminoso. Inácia e Isidoro são cúmplices do adultério de Malvina, pois são eles que preparam e protegem os encontros nocturnos dos seus senhores. Por intermédio de Inácia e Isidoro se estabelece o correio secreto entre os dois amantes. Servos devotados e fiéis aos seus senhores, a sua fidelidade é no entanto mais aparente que real. A sua dedicação é fruto do hábito e do medo, alicerçados no ódio recalcado de dois séculos de servidão. Um fundo de medo os faz confundir o bem

com o mal, a verdade com a mentira, a traição com a fidelidade (p. 217). Por isso enganam os seus senhores; e, enganando-os, colaboram na sua destruição. Deste modo podemos dizer que Inácia e Isidoro são, em certa medida, adjuvantes-oponentes. Tal como as personagens principais, aparecem no romance como actores sincréticos que realizam uma dupla função.

No entanto foi a fatalidade que agiu como oponente principal. Fatalidade tinha sido não somente a não correspondência de Gaspar à paixão de Malvina, mas também, logo que o viu, aquele fogo que a abrasou e não mais a abandonou. Malvina sentiu-se então culpada, mas não conseguiu dominar-se (p. 104); e começou então a saber perdoar as faltas dos outros. Eram, como ela, umas vítimas da fatalidade: «... tudo atribuía às forças da noite e da morte. Eram as trevas que se voltavam contra ela, era o mágico e implacável poder da escuridão que procurava derrotá-la» (p. 105).

Malvina sente que a fatalidade a fez amar Gaspar; mas não pressente imediatamente que essa mesma fatalidade a impedirá de realizar o seu amor. Só naquela noite horrível ela ficará certa de que uma força invencível se opõe terminantemente aos seus desígnios: Porquê? — pergunta Malvina — «que fiz, meu Deus, para que tudo isso acontecesse? Que fez ou fizeram por ela? Antes dela? A mãe? O pai? Toda uma cadeia sem fim que começava em lugar nenhum e não parava nunca mais (...) a invisível presença negra (...) um destino há muito traçado, do qual não podia fugir» (p. 186).

Malvina lutou. Gaspar, ao contrário, nunca tinha lutado: «Como se tudo que acontecia e ameaçava ainda acontecer fosse pena e purgação de velhas culpas; incestos e sodomias, roubos e usuras, torturas e preações» (p. 200). Gaspar está pronto a pagar por tudo isso; sente-se responsável, como se sente responsável da morte do pai: «Eu não fujo mais! Eu aceito a minha morte, a minha culpa»

(p. 203). Foi por isso que, ao saber que Malvina o acusara ao Capitão-General não reagiu: «Impossível e inútil fugir. Crescia dentro dele a certeza de que tudo aquilo que sonhara realmente aconteceu» (p. 205).

Também, para Isidoro, tudo o que aconteceu tinha de acontecer. Ao descobrir as mentiras do escravo, Januário crê que, se tivesse sabido sempre a verdade, poderia ter agido de maneira diferente: «Se você me tivesse contado (Januário rebuscava possibilidades passadas), as coisas podiam ter sido diferentes. Não (Isidoro confirmava a imutabilidade fatídica do passado), não ia ser diferente. Tudo tinha de ser como foi» (p. 217). Diante da fatalidade, o homem nada mais tem a fazer do que confessar a sua fraqueza e curvar-se.

O eixo oponencial é, pois, constituído por um sistema complexo que compreende as personagens principais, os seus adjuvantes, a sociedade e a fatalidade. Todos os destinadores esperam ser os beneficiários das acções que empreendem, mas, heróis-vítimas do destino, todas aparecem finalmente como obtentes falhados, artesãos de uma tragédia que brota de um sincretismo de funções: fusão de destinador/destinatário e fusão de obtentor/oponente.

Considerando a obra como uma mensagem e numa tentativa de abordagem sincrónica, poderemos tentar agora uma rápida análise dos códigos utilizados: temático, linguístico, ideológico, representativo, temporal.

III. CÓDIGO TEMÁTICO

Já vimos que o tema geral consiste na procura do amor. Dentro deste tema desenvolvem-se como motivos principais a oposição entre velhice e juventude e a conciliação do amor com a juventude. O primeiro concretiza-se na repugnância que Malvina experimenta ao sentir a pro-

ximidade do marido. O segundo no bem-estar que descobre na presença de Gaspar.

Os submotivos que justificam e concretizam essa oposição são o carácter repulsivo da própria decadência física e a fragilidade inerente ao ser humano, particularmente evidente na fase da velhice.

A tragédia surge da presença de duas linhas de acção que não podem seguir paralelamente e que, ao cruzarem-se, vão ocasionar a catástrofe: o velho ama a moça que o não ama, que ama e quer o moço que a ama, mas não a quer.

Em *Os Sinos da Agonia*, o tema é tratado a dois níveis: o do *parecer* e o do *ser*.

O parecer está ligado ao «antes», àquela época em que havia esperança, em que se era enganado e se tentava enganar.

João Diogo não tinha as mãos muito limpas (p. 66), mas esforçava-se em cultivar as aparências; vivia, pois, como «bom católico» e tinha a confiança do Capitão-General. Gaspar descobre a «comédia» no momento da morte do pai; e, conscientemente, entra nela (p. 143). Em Malvina tudo era premeditado, pois era «astuta» e «sinuosa» (p. 164). No entanto, logo que as coisas ganham «a sua verdadeira e real significação» (p. 166), é Gaspar que, sem que ela dê por isso, começa a fingir (p. 167): «De tal maneira sabia fingir e disfarçar, que chegava a repetir os mesmos gestos e falas de antes, antes tão carregados de sentido; enganava-a e confundia. Como durante tanto tempo a si mesmo enganou» (p. 168). Depois do pai morto tinha de ser outro homem: «Pôr nova máscara, viver outra figuração» (p. 171).

Todos viviam a cultivar aparências: os escravos enganavam os seus senhores, estes enganavam-se uns aos outros. Inácia antes de falar «enfeitava os confeitos, cuidava muito do que ia dizer. Guardava muito para si ...» (p. 179). Tam-

bém Isidoro guarda para si o que sabe e vai iludindo Januário (p. 209).

Só já bem próximo da morte é que Malvina (p. 188) e Januário (p. 217) se dão conta das mentiras dos seus escravos. Tivessem eles sido sinceros ao relatarem as reacções dos seus amos, quando recebiam as respectivas missivas, e talvez a situação não tivesse chegado a um extremo tal de angústia. Inácia, cada vez que voltava da casa de Gaspar, dizia a Malvina que este se enternecia até às lágrimas ao ler as suas cartas desesperadas, quando a verdade era que ele as rasgava num gesto de indiferença ou raiva (p. 180).

Foi naquela longa noite que Malvina descobriu as mentiras de Inácia. Depois de uma noite de insónia, lúcida e fria, Malvina vê com clareza como tudo se passou: «Vejo que você me mentiu (...) Ele recebeu a carta, enfiou dentro da casaca, junto do peito, não foi? Não senhora, não foi, disse Inácia. Ele rasgou a carta em mil pedaços» (p. 188). «As duas jogavam de mentir e de esconder» (p. 185), só que agora não valia mais a pena. A causa estava perdida, aproximava-se a hora da verdade.

Quanto a Isidoro, sempre disse a Januário que falava com Malvina e que esta continuava a pensar ir ter com ele (p. 209). Ora ela só uma vez tinha recebido o preto; e o pobre mestiço continuava a confiar e a esperar. Até que, após um ano de esperanças baldadas, esgotado de tantas correrias, esmagado pelo medo e pelo desespero, Januário começa a desconfiar: «Súbito viu», «Vindo das brumas começava a ver mais claro» (p. 211). «Porque não viu antes?» (p. 215). Só agora Januário começa a ver como tudo se passou, só agora compreende todo o jogo: «Não *antes*, depois que fugiu, quando se lembrava. Como *agora*, espumando na certeza. E ele não queria ouvir. Porque sabia ser verdade. Isso *agora*, *antes* não. *Antes* não tinha nenhuma certeza, tudo ainda muito nebuloso. *Agora* de repente se cristalizou» (p. 213).

O «ser» está ligado a um «agora», presente de realidade, em que tudo aparece claro. Desapareceu a ilusão, a mentira, a dúvida. As personagens vêem-se a elas próprias, tal como são, e aos outros que as rodeiam. Após um tempo longo de aparências, chega finalmente o momento da revelação.

O campo semântico do «parecer» compreende um vocabulário rico e variado. Assinalamos a presença frequente de verbos como fingir, disfarçar, mentir, enganar, parecer, enfeitar, maquinar, iludir, cogitar, desconfiar, mudar, prever, calcular, ronronar.

No que diz respeito a qualificativos, verifica-se igualmente um emprego vasto de adjectivos e expressões de valor adjectival, utilizados na sua quase totalidade para caracterizar a personalidade de Malvina: astuta, sinuosa, arteira, manhosa, embuçada, falsa, mentirosa, híbrida, coleante, sibilina, matreira, nublada, escorregadia, gata, cobra, demo, cebola, caramujo.

Quanto a Gaspar, o seu comportamento «encoberto» é definido sobretudo através de termos como comédia, pantomima, ópera e máscara.

Todos viveram enganados: Malvina, no desejo de que *aconteça* aquilo a que aspira, viveu o seu futuro por antecipação. Para ela não há presente; ou, melhor, o presente é feito de futuro. Gaspar, em contrapartida vive no passado, atormentado com o que pode acontecer. Mas *agora*, nesta longa noite de verdade, tudo se desvenda, acaba o *parecer*, entra-se no *ser*; acabaram-se as ilusões: Januário vive a angústia do que aconteceu, e Malvina a angústia do que não aconteceu; ela, que vivia da memória do futuro, vê-se a braços com um presente sem futuro, em que já nada acontecerá; portanto não poderá continuar a viver. Gaspar, ao querer fugir do que aconteceu e do que poderá vir a acon-

tecer, vê-se apanhado nas malhas do acontecer⁵: «Agora era plena manhã, a bruma se esgarçava e se desfazia (...) O dia vinha luminoso (...). Vida, inauguração. Tudo para a morte» (p. 207).

«Acontecer» é no romance uma palavra-tema, preferencial, que se manifesta pela sua alta frequência, e cujas ocorrências traduzem a natureza dos fantasmas que dominam o espírito das personagens: aconteceu o que uns temiam, não aconteceu o que outros desejavam.

A passagem do *parecer* ao *ser* é expressa através do verbo *mudar*, outra palavra-tema do romance.

Numa primeira fase, ainda ao nível do parecer, tudo promete *mudar* para melhor: Malvina sente que ama Gaspar, começa a andar agitada, nervosa, feliz (p. 163). Ele descobre que também a ama, «e esse mínimo encontro acordou-o, mudava-lhe toda a vida» (p. 164). Até já ria perto de Malvina, «reparou de repente surpreso das mudanças»; tinha-se tornado um «homem novo» (p. 160), era agora um outro, «o tempo que viveu no presente mudou-o» (p. 165). «E as mais, para ele, inocentes conversas ganhavam outra significação» (p. 166).

Tudo podia ter durado, mas Malvina, precipitada, tudo vai fazer *mudar* novamente; só que agora diversamente, no sentido do desencontro (p. 167). Gaspar *muda* de casa e deste modo tudo vai *mudar*, para pior (p. 171). De tanto chorar, até a cor dos olhos de Malvina parecia ter *mudado* (p. 184); não era mais Nhazinha, mas siá Malvina (p. 188). Para a consolar, Inácia garantia-lhe que Gaspar ia voltar e tudo *mudaria*: «Ele vem e tudo vai mudar» (p. 185).

Numa segunda fase operou-se, pois, nova mudança, porém mais profunda, mudança radical que vai transfor-

⁵ «Acontecer» é certamente o verbo de significação mais frequente no romance. Indicamos apenas algumas das páginas em que se encontra: 136, 131, 147-8, 150-1, 153-4-5, 167-8-9, 171-2, 174, 180-1, 189, 191, 202, 205, 207. A estatística linguística forneceria aqui certamente resultados interessantes.

mar o parecer em ser. Acabam-se as ilusões, surge a verdade, caem as últimas esperanças. É a hora da revelação.

Tudo mudou realmente, só que a mudança se opõe às aspirações de cada um. Todos foram vencidos, nada mais há a esperar da vida.

«Vencer» e «esperar» também são, em dado momento, duas palavras-temas. Malvina luta contra o destino, debate-se por todos os meios para alcançar a vitória: máquina, calcula, avança, prescruta. João Diogo nada pressente: «Ele não sabe nem podia saber, respirava ela aliviada. Vencia» (p. 107). Finge, mente, dissimula. João Diogo decide-se a partir para o sertão: «... e ela viu que tinha vencido» (p. 116). Mas a vitória final exige paciência; e Malvina «... esperava. Não tinha o direito de esperar, mas esperava. Não sabia bem o quê esperava, esperava somente» (p. 117). Continuava a tecer fantasiosa os fios da sua teia, neles se abrigava, com eles «procurava vencer».

No entanto a fatalidade é que a venceu. A força de perder, desiludida, Malvina, «a mulher forte e vitoriosa de sempre» (p. 104) «não tinha mais nenhuma esperança, apenas esperava» que Gaspar voltasse, como Inácia prometia (p. 174); mas ele não vinha e ela «se desesperava na espera». O tema da fatalidade está assim intimamente ligado ao do desespero.

Malvina não pôde vencer construindo, nada mais tem a esperar: vencerá destruindo. Foi o que decidiu logo que, «de repente, lúcida e fria, viu resumido e articulado tudo aquilo que viveu, tudo aquilo por que passou e sofreu» (p. 186). «Ver» com clareza, descobrir a verdade, é o tema que surge no romance logo que Malvina e Januário deixam de esperar: «... como é que não viu? (...) Cego de paixão, não via». Mas agora, «espumando na certeza», via tudo claramente.

São igualmente palavras-temas os termos «angústia» e «agonia», pela frequência com que aparecem no texto. Elas exprimem o estado de espírito das personagens, ao passa-

rem do mundo das aparências ao das evidências, aterrozadas pela realidade que as vai levar ao desespero. Há a agonia dos que morrem e que, através dos sinos, ecoa por toda a cidade, indo ainda agravar a angústia daqueles que não suportam mais a vida (p. 95). O som fúnebre e plangente dos sinos, ao longo do romance, é um recurso que tem como efeito agravar profundamente a atmosfera de angústia que envolve as personagens. «Ah, os céus se vingaram de mim, dizia ela no seu desespero e angústia, na sua agonia» (p. 104). Malvina conta as pancadas dos sinos e não pode mais ouvi-las: «... tudo recomeçava, a agonia. Até o desinfeliz encontrar a sua paz. Ela não encontraria nunca, jamais» (p. 176)⁶. Ouvir os sinos neste momento decisivo era horrível para Malvina, ela que nunca suportara «aqueles arrastados, tristes, torturantes sinos que tocavam a agonia às vezes o dia inteiro (só paravam quando o agoniado rendia a sua alma» (p. 95). E agora, precisamente no momento em que ela própria se sente em agonia, eles persistem na sua música deprimente e angustiosa, mórbida, torturante (pp. 173-175).

Também Gaspar os ouve naquela manhã: «Que é que estão tocando, Ana? (...) São as sete pancadas da agonia». «É triste o toque da agonia, disse ela quando terminou de rezar. Sim, é triste, mas é belo demais», diz Gaspar, pois, para ele, esses toques seriam «a sua libertação» (p. 203-4).

Também Januário ouvia tocar os sinos da agonia. Só que a dele já durava desde há um ano, quando o enforcaram em efígie, substituído por um boneco de palha, na praça pública. «Daí foi principiando a morrer. Até que agora ia acabar. Na agonia, na última agonia» (p. 210). Isidoro conta as badaladas: «... eles estão tocando é mesmo a agonia (...)». E após aquela «noite de agonia sem fim, que se prolongava no dia» (p. 191), Januário sentiu que

⁶ A atmosfera é de tal modo triste que até os galos se desafiavam «de maneira agoniada» (p. 205).

tinha chegado ao fim: «A minha agonia, pensou Januário num estremeção» (p. 218).

IV. CÓDIGO IDEOLÓGICO

Passaremos agora ao estudo do código ideológico. Antes de mais procederemos a uma taxinomia social das personagens, que poderemos agrupar em cinco categorias:

1. Malvina: membro da antiga aristocracia actualmente empobrecida.
2. João Diogo: burguês de origem pobre, mas enriquecido pelo seu trabalho.
3. Gaspar: culto, indiferente ao dinheiro e aos títulos.
4. Januário: caboclo bastardo, que se situa entre o senhor e o servo.
5. Isodoro e Inácia: escravos negros, submissos pelo medo.

Esta variedade de camadas sociais é própria duma sociedade agitada como é a de um país em vias de transformação. A antiga nobreza descaída vê surgir-lhe na frente uma nova aristocracia, sem títulos mas com dinheiro, que, em breve, a suplantar. Os serviços prestados então a el-rei eram muitas vezes recompensados com a atribuição de um título nobiliárquico; e assim nasceram novos condes, barões e marqueses, proprietários de grandes latifúndios com centenas de escravos a seu serviço.

A pluralidade de actores num actante é aliás uma característica dessa época: Malvina actua com a cumplicidade de Inácia; e o pai de Januário havia oferecido a este o escravo Isodoro, que o acompanhará até à hora da morte. As analepses constituídas pelas referências ao passado de grandeza de Dom João Quevedo funcionam como um signo ideológico. Era com a «boca cheia» que João Diogo Galvão

falava do seu próximo casamento com «uma Dias Bueno» (p. 65). Também as suas alusões à actividade do velho pai, Valentim Amaro Galvão, em demanda do ouro de Tripui, «desmatando e preando índios» (p. 67) são outro signo ideológico. O ideal da época é o da força: descobrir, explorar, dominar, enriquecer; e, depois, por graça del-rei, alcançar um título de nobreza. No entanto o triunfo fácil estava a conduzir à decadência. Como dizia Gaspar, «Os homens antigos eram sanhudos e duros, curtidos e fortes, só na velhice vieram a conhecer o fausto e a riqueza, a esbanjação que amolece!» Não conheciam nem o luxo nem o conforto que os filhos usufruíam então.

É evidente que o código ideológico orienta e penetra toda a acção romanesca; ele está portanto em íntima relação com o código temático.

Uma vez que a ideologia contamina a mensagem literária, é preciso detectá-la ao longo do discurso. Expressões como «bugre» ou «filho das ervas» mostram-nos o desprezo com que era tratado o mestiço, mesmo quando adoptado por um pai branco e rico.

Januário é um bastardo, filho de mãe mameluca e de um potentado branco que o recebeu por caridade. Nunca o filho teve a coragem de lhe chamar pai em público. E só ao ter de fugir à justiça, Januário ouviu pela primeira vez, da boca do pai, aquela expressão de carinho «meu filho», que nunca esqueceria. Chamar-lhe «meu filho» era uma declaração de paternidade, era elevar o filho ao mesmo nível do pai, era colocá-lo ao mesmo nível dos filhos brancos.

Januário é o elo de ligação entre duas raças e o passo dado para a sua fusão⁷. No seu leito de agonizante, a mãe recomenda-lhe que nunca permita confundirem-no com mulato ou cafuz, pois correria o risco de ser contado no

⁷ Januário, nome simbólico, formado de Janus, o deus de duas faces.

número dos escravos. Embora escura de pele, a própria mãe Andresa já era filha de branco, o que constituía para ela uma honra.

Januário parte acompanhado pelo escravo Isidoro, que o pai lhe ofereceu. Durante um ano vivem irmanados nos mesmos perigos, dormindo e comendo juntos, fugindo e escondendo-se. Isidoro sabe que Nhonhô está condenado, tem a tentação de o matar e fugir (p. 38). Mas não mata. Januário nunca lhe bateu, vivem como irmãos. No entanto Isidoro sente-se seu servo, seu inferior, pois em Januário há sangue do homem branco, rico e poderoso: «Nhonhô não era nenhum branco que nem ele, preto boçal feito branco dizia. Mesmo de sangue misturado, filho das ervas, sem lei de água benta, tinham mandado ele pra Vila do Carmo, no Seminário da Boa Morte» (p. 210). No auge da sua dor, Januário sente-se tão desamparado, tão desesperado, que se acha até inferior ao preto: «Você tem uma raça que te espera, uma noite pra te abrigar. Eu não tenho raça nenhuma, sou que nem mula, manchado de geração. Me chamam às vezes de bugre, você sabe. Nem isso eu sou. Sou mais um puri esbranquiçado por obra de meu pai. Nem branco nem índio. Eu sou nada» (p. 220).

O contacto com Isidoro até já lhe permitia suportar o forte cheiro a suor (p. 21). Por seu lado Isidoro sentia uma certa simpatia por Januário, compreendia o seu sofrimento e humilhação, procurava consolá-lo: «Nhonhô então agora não é mais branco? Não quer, enjoou de ser branco? Sua mãe é que era mameluca, carijó. Nhonhô já vai a duas jornadas na frente do seu sangue de índio. Mas eu não sou branco! insistia Januário. Desde quando Nhonhô se esqueceu que não é mais branco e senhor? Eu não estou aqui pra lhe lembrar? Nhonhô não tem escravo?» (p. 20).

No que diz respeito às relações branco-negro, o anti-racismo existe de parte a parte. Se é certo que o branco trata o negro como um ser inferior, também o negro fala do branco como de um demónio, capaz de toda a baixeza.

Obedece e serve por medo, mas lá muito no fundo do seu «eu» só há ódio, desprezo, revolta recalcada, desejo de vingança (p. 38). Siá Malvina atraçou Nhonhô porque é uma branca (pp. 208-210). Isidoro pressentia e sabia tudo; mas «preto não podia falar, só quando perguntado. Aprendeu na chibata» (p. 208). Acorrentado ao destino de Januário, dia e noite lado a lado, como irmãos, desde há um ano correndo os mesmos perigos, só a morte de Nhonhô lhe trará a liberdade tanto desejada; e só então Isidoro começará a falar a sua língua, abandonando para sempre a língua de branco (p. 220). Segundo Isidoro, «Branco é bicho ruim de nascença. Bondade de branco é pura invenção, da boca pra fora. Feito religião de branco» (p. 39). Enquanto Januário dorme, Isidoro medita. Revê a sua vida de besta de trabalho, chicoteado, marcado a ferro. Matar negro não era crime. «Nhonhô não sabia nem de longe o que era ser preto» (pp. 36-39).

Inácia parecia dominar Malvina. No entanto, vivia transida de medo; e, nos últimos momentos da vida de Malvina, logo que esta descobre ter sido enganada, Inácia espera ser castigada. É com grande espanto que vê a sua senhora tranquila, sem a menor intenção de a mandar açoitar; «de tanto medo e espanto, a preta nem chorar conseguia» (pp. 188-9).

A ideologia da época manifesta-se também através de certas críticas do narrador, ou das personagens, que assim mostram o tipo de moral familiar que então reinava. João Diogo admira-se de um certo à vontade de Malvina em linguagem e atitudes, no momento das relações mais íntimas; com a sua primeira mulher, modelo de pureza e modéstia, tinha-se portado de maneira diferente do que com esta; sempre tinha usado de mais recato e solenidade (p. 84).

O homem pode ter as aventuras que quiser, mas a mulher tem o dever de lhe ser fiel. Donguinho é a marca do pecado e a ignomínia da família; por isso será preciso escondê-lo (p. 75).

Quanto aos filhos, eles são propriedade dos pais, que lhes traçam o futuro como melhor lhes parecer ou convier. Gaspar baixa os olhos ao falar com o pai e não tem o direito de lhe desobedecer; diz ao pai «que a sua vontade é lei» (p. 71). Todavia os costumes estavam a mudar. Quando Gaspar diz ao coronel Bento Pires que deseja falar com Ana a sós, este irrita-se porque «era homem dos antigos»: «Que modas são estas agora?», pergunta «franzindo o cenho» (p. 196).

Tendo estudado e viajado, Gaspar é capaz de viver de maneira diferente daqueles que só sabem repetir e imitar. Por isso o Capitão-General o considera perigoso (p. 143). O próprio pai se assustava com as suas «ideias estúrdias», sobre religião e «governança». Sobre a missa até dizia que o que valia era o coração; coisa de satanás, que soava a Lutero e a Calvino (p. 71). Apesar dos conselhos de prudência que lhe dava o pai, Malvina nunca viu Gaspar ir à missa nem rezar.

O medo da denúncia tolhe a todos; «os tempos eram perigosos», dizia João Diogo ao filho. Ele precisava de ter cuidado com o que dizia. «Nem pensar alto, as paredes têm ouvido» (p. 71). Ao falar com certo desdém da festa organizada pelo Capitão-General para receber o assassino do pai, também o futuro sogro lhe diz que «não deve falar assim, lembre-se que as paredes têm ouvido» (p. 197).

São poucas as alusões ao rei, mas essas poucas o mostram ao lado de Deus; João Diogo temia que alguém acusasse Gaspar ao Capitão-General, dizendo que ele «duvidava da Fé e assim del-Rei» (p. 71). Gaspar tem ideias novas, mas vai vivendo na sua «comédia». No momento da morte do pai diz ao Capitão-General que será um digno sucessor de João Diogo na «filial devoção» que este tinha por el-Rei; que poderia numa das suas cartas para o reino assegurar a el-Rei Nosso Senhor que tem nele o mesmo «leal e devotado vassalo» (p. 143). Tal era o hábito das fórmulas feitas

que, ao ver o futuro sogro desanimado, lhe pergunta se «não tem fé em Deus e em el-Rei» ... (p. 198).

No que diz respeito à religião, o cristianismo aparece-nos no romance mais como um conjunto de leis e práticas que como uma vida de fé e confiança em Deus. Gaspar não crê nem deseja parecer crer (p. 204). João Diogo prefere andar exteriormente dentro da lei e em boas relações com os membros da Igreja, pois precisa do apoio dos poderes constituídos para aguentar a sua escalada social.

Malvina, a princípio, crê e teme o pecado (pp. 104, 109); mas, à medida que a paixão por Gaspar a vai abrasando, perde todos os escrúpulos e procura saltar todos os obstáculos. Com dinheiro, com arte, com manha, ela conseguirá da Igreja a dispensa necessária para casar com Gaspar (p. 119). No momento em que ruíram as suas últimas esperanças, torna-se calma: «Nenhuma angústia, nenhum tremor, ela parecia mesmo não ouvir» (p. 189); mas a sua calma é aparente, pois se fosse feita de confiança no perdão de Deus, como seria próprio de uma católica convencida, não teria recorrido ao suicídio.

A Igreja está presente em todas as manifestações da vida social. No dia em que Januário foi morto em efígie, o cortejo caminhava «ao compasso dos sinos de todas as igrejas dobrando fúnebres»; e, diante do boneco de palha que representava o criminoso, um padre recitou ridiculamente o credo, com tanta gravidade como se se tratasse do próprio condenado (pp. 30-35).

Em festas e procissões, os bispos, cónegos, padres e frades, com as suas batinas de cores variadas, cheias de rendas e bordados, constituíam uma das grandes atrações dos olhares curiosos (p. 35).

A sociedade é cristã, mas os cristãos não confiam nas soluções vindas do alto. Para todas as personagens de *Os Sinos da Agonia* o céu é vazio de respostas. Existe uma Igreja que dita leis, uns sinos que chamam à oração, mas

falta um Deus generoso e providencial, capaz de ajudar os crentes nas suas situações mais difíceis.

V. CÓDIGO REPRESENTATIVO

a) *Focalização*

Em *Os Sinos da Agonia*, o autor utiliza ora a restrição do campo de visão, ora a visão pluridimensional, associando frequentemente os dois tipos de visão. O primeiro tipo predomina na 1.^a, 3.^a e 4.^a jornadas: nós vemos, analisamos e sentimos através da personagem focalizada; no entanto várias vezes o narrador interrompe, de maneira quase imperceptível, o discurso da personagem, a fim de fornecer ele próprio algumas informações.

Ao iniciarmos a leitura do romance, deparamos imediatamente com Januário, que está escondido numa mina abandonada, nos arredores de Vila Rica, com o seu escravo Isidoro. O cenário da abertura é tosco, a atmosfera pesada. O caboclo está esmagado pela assombração do desenrolar dos acontecimentos que o domina e ultrapassa. Irmanados pela dor, o par infeliz sente-se amarrado sob o signo da derrota; e Januário recorda. A 1.^a jornada dá-nos uma visão global do conteúdo do romance; já sabemos da existência das personagens principais, mas só muito vagamente apercebemos o papel de algumas delas no desenrolar da tragédia. É apenas através da consciência atormentada de Januário que as divisamos.

Na 3.^a jornada deparamos novamente com um monólogo interior, desta vez de Gaspar: com os seus olhos observamos Malvina, através da sua sensibilidade descobrimos e analisamos o tipo de relações que existiu entre ambos.

Se na 1.^a jornada a focalização incidia sobre Januário, na 3.^a ela incide sobre Gaspar.

Na 4.^a jornada, o romancista vai situar-nos em face de Malvina, que, até aí, tinha sido vista apenas através do olhar do narrador e das outras personagens. Também na 4.^a jornada Januário, Isidoro e Gaspar serão vistos de novo em focalização interna.

O monólogo interior constitui o modo mais eficaz de projectar no enunciado narrativo as dúvidas e angústias que atormentam a alma da personagem⁸. Notemos, porém, que se trata aqui de um monólogo indirecto, em que há a mediação do narrador, de forma discreta, actuando como o eco da consciência das personagens: da de Januário na 1.^a jornada; da de Gaspar na 3.^a; da de Malvina, Gaspar, Januário e Isidoro na 4.^a⁹. Quer dizer que três das quatro partes do romance são constituídas quase integralmente por um longo discurso interior, muito raramente quebrado pelo diálogo — discurso indirecto livre, alternando por vezes com sequências narrativas.

Na 2.^a jornada observa-se o predomínio da focalização zero ou visão pluridimensional. O narrador faz uma incursão no passado; e, servindo-se da sua omnisciência, informa, explica, esclarece, preenche lacunas, satisfazendo assim a nossa curiosidade solicitada pelos vários indícios presentes no discurso de Januário. O narrador tudo conhece, vê e presente¹⁰.

⁸ O autor considera imprópria a expressão «monólogo interior», preferindo «fluxo da consciência» que é a tradução mais próxima de «stream-of-consciousness» (o.c., p. 103).

⁹ É o que o autor chama «narrativa na 1.^a pessoa por interposta pessoa narradora»; é portanto uma «falsa terceira pessoa» (o.c., pp. 25-29).

¹⁰ Na parte consagrada ao «Narrador» analisaremos certas passagens em que este pretende fazer-se passar por um transmissor de histórias contadas.

Os Sinos da Agonia é assim um romance polifónico, pois o autor faz variar a focalização, pondo em evidência cada herói por sua vez.

b) *Retrato das personagens*

Malvina é a figura fulcral em *Os Sinos da Agonia*, pelo seu comportamento multifacetado, pelo seu carácter despótico e multimodo que a tornam uma frustração frustradora. A sua presença é obsessiva na vida de todas as outras personagens; por isso todas nos dão dela um retrato.

O nosso primeiro contacto com Malvina, na 1.^a jornada, é feito através do olhar de Januário: mulher bela, apaixonada, voluntariosa, dominadora, certamente traidora. Januário começa a desconfiar da sua promessa de ir ter com ele em Sabará. Na 2.^a jornada vamos descobri-la em todo o esplendor da sua juventude, através do olhar enebriado de João Diogo: «Uma lindeza (...) Ruiva, parecia que tinha lume nos cabelos, na cara. Uns olhos azuis faiscantes, feito duas continhas do céu, dois pingos de luz, duas estrelinhas caída do além ...» (p. 68). Não só bonita, mas também muito prendada. João Diogo sentia-se rejuvenescer depois que a tinha conhecido (p. 73).

Poderíamos dar ao seu nome um valor simbólico: Malvina, a que é «mal vinda». No entanto João Diogo, ao falar dela a Gaspar, diz que tem «um nome bonito e sonoro», que só de o pronunciar parece contemplar a sua beleza (p. 67).

Na 3.^a jornada vêmo-la como a via Gaspar, que foi conquistado por ela logo nos primeiros dias de contacto: «O pai tinha escolhido uma boa mulher. Era atenciosa, a voz serena e quente, os gestos calmos e pousados; ele não tinha nenhuma razão para ficar de pé atrás contra ela. Malvina era de uma delicadeza, de um polimento tão natural, que ele jamais encontrara em mulher nenhuma. Gostava de

servi-lo, vivia sempre perguntando se ele carecia de alguma coisa (...). Um carinho maternal, uma doçura, uma mansidão que há muito não via em ninguém» (p. 159).

De tal modo Gaspar tinha amado Malvina que, junto do cadáver do pai, sente prazer em recordá-la: «... tudo o que ela fazia, mesmo os seus trejeitos e afectações o encantava. Era muito gracioso aquele sestro de passar a língua entre os dentes e umedecer os lábios. Na verdade, os seus cabelos ruivos, luminosos e faiscantes, os grandes e rasgados olhos azuis, a sua boca carnuda e saliente, as asas do nariz muito bem feitinhas, o rosto arredondado, as curvas suaves dos ombros e do colo, mesmo o volume dos seios suspensos pelo justilho, que boiavam trémulos e suspirosos, o seu cheiro entre carne calmosa e benjoim ou aquila (...), toda a sua beleza quente (não se lembrava de ter visto antes mulher tão bela e pura assim), a sua fala bem modulada de um timbre brilhante que às vezes lembrava um violino em surdina, tão baixinho e sonora ela falava, nada disso o perturbava mais. Ao contrário: se deixava arrastar, possuído por aquela beleza e graça que ele achava a mais pura dádiva dos céus. Sem nenhuma suspeita, sem nenhuma malícia no coração» (p. 162). Para Gaspar, «não havia nela nada de mau, nenhum pensamento escondido: ela era clara e pura feito um riachinho nascendo frio»; «Tão delicado o seu coração, tão fina ela era» (p. 160), «Tão sensível, de alma tão harmónica e melódica»; «Os olhos eram tão sonhadores e úmidos, o pensamento tão distante, as feições tão puras e suaves» (p. 163). Mas, aos poucos, Gaspar começa a ver claro; e descobre então «o travo e o amargor dos seus olhos, de suas falas» (p. 168).

Na 4.^a jornada, Januário não tem mais dúvidas a respeito da traição de Malvina. Aquela noite de reflexão abriu-lhe finalmente os olhos: uma aberração, um demónio, «tudo nela era possível»; gata esperta, caramujo, cebola embuçada de mil folhas, filha do fogo, danação; híbrida, monstro,

como os anjos danados; ele o zângão, ela a rainha que mata o macho sem piedade (pp.210-215).

Também os escravos não são generosos ao julgá-la. «Nhazinha tem partes com o demo» (p. 103), diria Inácia. Para Isidoro, Malvina é má como as cobras; e «Nhonhô bobo, passarinho foi indo, até cair na boca da cobra» (p. 208).

De todas as personagens, é Gaspar a que julga Malvina com menos severidade, ou que se abstém mesmo de a julgar. Sabe-a capaz de tudo, talvez mesmo de escrever a Ana (p. 193). Teme-a, e no entanto «mesmo na hora da morte não a acusaria» (p. 205).

É interessante notar o poder sugestivo das metáforas empregadas: Malvina/gata, porque sorrateiramente caça a sua presa; Malvina/caramujo, porque sabe esconder-se; Malvina/cobra, porque hipnotiza com a beleza do seu olhar; Malvina/cebola, porque é feita de várias camadas. A substituição foi possível em virtude da coincidência sémica operada através do sema comum evocador de perfídia, dissimulação, agilidade traiçoeira; e a intersecção de campos sémicos permitiu assim a utilização de imagens que representam a personagem de modo fulminante e instantâneo.

Como um deus que tudo conhece e tudo vê, o narrador nunca se deixou iludir pela beleza de Malvina. Todas as suas palavras e gestos são feitos de dissimulação; ainda solteira, em casa dos pais, já ela vive a premeditar, a calcular, a trair e a vencer (pp. 80-81).

Malvina é uma mulher forte, lúcida, calculista que «sempre cuidava e media, não desejava se arriscar além da conta» (p. 113). «Os seus santos padroeiros eram muito fortes, ajudavam muito, mas ela confiava na sua própria fortidão e sina» (p. 76), «... viva e esperta, ciente, brusca e indomável, procurando comandar os sucessos e os dias, se apossar do futuro» (p. 164). Nos primeiros momentos da sua paixão por Gaspar, ainda experimentou uma espécie de temor. Era a primeira vez que amava; e aquele amor lhe parecia peca-

minoso. Sentiu-se culpada, sofreu e rezou; mas a pobreza e as humilhações sofridas em casa dos pais tinham-lhe dado «força, ódio e ciência» (p. 104). Mulher ardente, impetuosa, sabia que iria para a frente: «nunca mais me livrarei dele ...» (p. 103). E realmente, tal como Fedra, não mais se libertou da sua paixão. Tal como Fedra, ressentida e magoada nos seus brios de mulher bela, vai vingar-se da frieza e indiferença de Gaspar: «Ela, havia de destruir e corromper! passou a dizer entre dentes. Corromper aquela beleza e aquela castidade que tanto a ofendiam na sua vaidade e orgulho» (p. 120). Não conseguiu? Então uma nova vingança intentar, desta vez feroz e cruel, um falso testemunho que o fará condenar à morte: é friamente que vai acusá-lo ao Capitão-General e, antecipadamente, começa a sentir um prazer imenso só de pensar que em breve os sinos da agonia tocarão por ele: «Esses ela queria ouvir, não taparia os ouvidos. Contava as pancadas uma a uma, gostando, fruindo. Que nem aquele prazer tão fundo uma vez ela sentiu» (p. 179). Malvina é, pois, um ser completamente desumano, um monstro de traição; e, neste sentido, é uma personagem falsa, que peca por falta de conformidade com a realidade, pois virtudes e defeitos se fundem e confundem habitualmente numa mesma pessoa. Nela não há mudança, não há evolução de sentimentos: Malvina, apaixonada, age como sempre agiu, lúcida e fria, prevendo e calculando. A paixão não a cega nem a torna irresponsável. Ao contrário, ela pensa em tudo, lança mão de todos os meios, salta todos os obstáculos. Só a fatalidade se lhe opõe e lhe barra o caminho. Tão cruel e fria, tão calculista e desumana que, nos últimos momentos de vida, ao rever todo o seu passado, não sente o menor arrependimento: «Dizia tudo isso (pensava) sem nenhuma mágoa aparente, sem nenhum arrependimento também. Era uma fria apuração, uma verificação do passado, tão imutável como o futuro» (p. 187).

Afinal poderíamos perguntar se Malvina é uma pessoa ou um objecto nas mãos da fatalidade, pois, para o

narrador, «paixão e sofrimento são coisas acrescentadas na alma, não mudam o sumo de ninguém — apenas calam e derrotam. Assim desde menina, semente do que é e era» (p. 104). Segundo os princípios da tragédia estabelecidos por Aristóteles, as personagens não devem ser nem muito boas nem muito más. Ora neste campo poderíamos acusar o autor de ter criado Malvina como um ser fundamentalmente mau, e não uma mulher voluntariosa, ferosa, que, levada pela sua paixão, foi capaz de ir até ao crime. Malvina é má para todos já antes de casar. É calculista, dissimulada, hipócrita, sem escrúpulos. Por detrás da sua beleza física se dissimula um egoísmo feroz e uma incapacidade total de se comover e de se enternecer; é incapaz do menor rasgo de generosidade, dedicação ou afecto humano sincero e desinteressado. Herdou a ciência e malícia da mãe, a que juntava a ambição do pai e «uma mansidão apenas aparente, leve camada de verniz» (p. 76).

Em conclusão: a personalidade de Malvina parece-nos pecar por falta de verdade psicológica, pois o ser humano nem é anjo nem é demónio.

Segundo João Diogo, Gaspar é um tipo esquisitão, sisudo, mazombo, nada femeeiro; mas não é nenhum maricas, é apenas delicado como a mãe (pp. 67-68). É inteligente e, se tivesse acabado o curso, até poderia ser ouvidor (p. 71).

Gaspar é culto e viajado. Estudou em Coimbra, andou por Veneza, Florença, Nápoles, Paris. Conhece Pergolesi, Monteverdi, Scarlatti (pp. 162-163). Gosta de falar com Malvina e ela escuta-o embevecida: «Ele contava casos do Rio de Janeiro, do reino, das cortes por onde andou. Falava de música e poesia, lhe revelava um mundo inteiramente novo» (p. 160). Para o Capitão-General, Gaspar é «um daqueles mazombos instruídos que voltavam para a América cheios de ideias perigosas» (p. 143). Não ia à missa, não adulava os superiores, não procurava honras. Era portanto um ser associal que não merecia confiança.

Malvina ama loucamente Gaspar e não compreende que ele possa manter-se indiferente às suas investidas; por isso o acusa de ser «sem coragem para os grandes gestos, sem coragem para o pecado, para o sofrimento e para a dor. Ele um desfibrado, sem força para querer, sem ânimo para verdadeiramente amar» (p. 187); em religião «era tão frio e indiferente quanto ao amor». «Ele não era amareado, era pior — frio e neutro» (p. 120). Ao declarar-lhe francamente o seu amor, e vendo-se repelida, Malvina diz-lhe então que ele «não é um homem», que é «frio e frouxo» (p. 172).

Segundo a opinião do narrador, Gaspar é «lento e tardinho, mesmo abúlico, sem se dar conta do que se passava nas camadas subterrâneas, não querendo ir para o futuro» (p. 164).

Na sua posição de demiurgo, o narrador lê na consciência de cada personagem. Por isso sabe que Gaspar amava Malvina e desejava prolongar aquele doce idílio, «as tardes mansas, o convívio terno e bom» (p. 170); mas que fosse em segredo, de maneira platónica, para não ter a impressão de pecar (pp. 168-171). Ele próprio desejou a morte do pai; é por isso que, ao vê-lo assassinado, tem a impressão de ter sido ele o assassino e, a sonhar, «era a sua própria mão que no pesadelo apunhalava o pai» (pp. 171 e 192).

Gaspar amou realmente Malvina (pp. 162-165). É por respeito à memória do pai que decide afastar-se dela (p. 154); mas fá-lo delicadamente: «Sem ela ver que a amava e amou. Sem ela desconfiar que ele sabia que ela o amava» (p. 167). Mesmo mais tarde, o maior desejo de Gaspar é que ninguém saiba o que eles sentiram um pelo outro. Desejaria mesmo que Inácia de nada soubesse (p. 193). Gaspar, o homem sem fé, tem horror ao pecado; estremece só de pensar que ama a mulher do pai. Gaspar, o homem associal, tem um medo imenso do juízo da sociedade. Por isso sacrificou o seu amor por Malvina: nada podia fazer que «sujasse» a memória do pai (pp. 154 e 205). Malvina foi para Gaspar o seu verdadeiro amor; Ana, talvez apenas um paliativo: «Des-

de que conheceu Ana, fazia tudo por esquecer Malvina, chegou mesmo a esquecê-la, arrancou-a a torquês da sua lembrança. Malvina (mesmo o nome já podia dizer, o que sentia agora era medo e premonição, não mais *estremecimentos de amor*) ...» (p. 191).

Gaspar duvidava da sua capacidade de resistência à atracção que sentia por Malvina. Ao saber que o Capitão-General ia instalar lá em casa um alferes, durante alguns dias, para os proteger de um possível atentado (p. 171), sentiu-se «milagrosamente salvo» porque não tinha confiança em si: «aquilo pelo qual ele se sentia desde sempre fascinado não era a morte propriamente, era a beleza, a beleza que ele não se permitia nem sequer pensar. Por temer, por se saber sem forças, antecipadamente derrotado» (p. 147).

Gaspar vive dominado por um medo permanente, contínuo, de tudo o que estava para acontecer (pp. 136, 141, 147). Vive a fugir de tudo e de todos, a esconder-se. Foge das mulheres, pretextando ter feito voto de castidade (pp. 112 e 136); foge da sociedade, refugiando-se nos livros e na música; foge do pai, refugiando-se na lembrança da mãe e da irmã; foge de Vila Rica, refugiando-se no mato a caçar; foge de Malvina, refugiando-se numa casa distante. Toda a sua conduta se define pela demissão, pela recusa do compromisso e da acção, pela fuga: «Sempre fugindo, fugindo não apenas do pai e da madrasta, mas de alguma coisa além, ele não sabia precisar o que era. Tão ansioso e agoniado vivia» (p. 90). Afinal a diferença principal que há entre o comportamento de Malvina e de Gaspar, é que ela tem a força e a coragem de encarar a situação em face e procura resolvê-la realizando plenamente o seu amor; enquanto que ele, cobarde e fraco, pretende fruir desse amor às escondidas, a fim de evitar complicações. Só quando o pai morre, ele sente que é impossível ir até ao fim, «ao contrário do que chegou a pensar quando João Diogo foi de viagem para o sertão»; e decide então «pôr nova máscara» (p. 171). Mal-

vina usa a máscara da sedução, Gaspar a da dissimulação. Malvina avança, Gaspar recua.

Gaspar é tão dissimulado como Malvina; só o móbil é diferente. Se ela o faz por desejo de triunfo, procurando egoistamente a sua felicidade (p. 183), ele fá-lo por medo, porque sempre hesita e teme, porque não tem coragem de mostrar aquilo que pensa e sente, porque ele próprio não compreende o que se passa em si, tão baralhadas são as suas impressões, tão confusas as suas ideias (pp. 191-192).

A personalidade de Gaspar é mais autêntica que a de Malvina, na medida em que é cheia de contradições. «Pálido e de sangue aguado», como diz o narrador, «prenúncio e sinal da ruína que vinha vindo, da desgraça fatal» (p. 200), só uma vez Gaspar pensa no seu futuro e se decide a agir: pensa «apressar o casamento» e propõe ao futuro sogro mudar-se para o sertão, criar gado, plantar cana, montar engenhos e moer: «Mentalmente já alargando a obra do pai» (p. 197). Demasiado tarde, porém: «Marcado desde cedo pela morte, decadente no pino da vida, já morto antes mesmo de começar a viver», Gaspar «era o fim de uma raça, de uma nação mal parida, de um povo não nato» (p. 200).

Quanto às outras personagens, também temos delas retratos esboçados segundo visões múltiplas, mas mais sóbrios e com cores menos violentas.

João Diogo aparece aos olhos de Gaspar e de Januário como um velho ridículo, cheio de rendas e bordados, «a cara empomadada, coberta de polvilho (que horror, meu Deus!)». E tudo isso por amor de Malvina (p. 57).

Gaspar sente esse ridículo até no momento em que o vê amortalhado: «A pomada branca, o carmim nos beiços murchos. Em vida já enojava, quanto mais depois de morto». Então deu ordem para o lavarem e o deixarem ficar tal como era «antes da mãe morrer» (p. 131).

Visto pelo narrador, João Diogo é um homem de acção, trabalhador, pouco escrupuloso e conformista, que procura

a protecção do Capitão-General e da Igreja, a fim de conseguir uma posição social compatível com a fortuna que angariou «... um grande potentado, um magnate, era o que diziam» (p. 138). Nas festas sentava-se «ao lado do Capitão-General, por ele chamado amigo, com carta de próprio punho del-rei» (p. 57).

Januário era um mestiço ousado, «de olhos luminosos e faiscantes», coraçudo, forte, quente, despudorado (p. 126). Correspondia ao homem que Inácia aconselhara a Malvina, «capaz de matar e morrer» (p. 124): um macho audacioso que serviria bem os seus desígnios secretos.

A gratidão com que recorda mais tarde o único acento de ternura paterna reflectida na expressão «meu filho», proferida à partida, revela-no-lo uma alma sensível e sequiosa de carinho. Aliás Isidoro estima Januário de maneira muito particular por este nunca lhe ter batido. Considera-o um menino bom e coraçudo (pp. 38 e 66). Apesar de ter andado no seminário, não tinha a sensibilidade artística nem a cultura de Gaspar. Por isso, para Malvina, Januário era apenas um corpo de que ela se servia (p. 128).

Em todos estes retratos traçados segundo pontos de vista diferentes, o narrador poderia ter adoptado uma atitude objectiva, limitando-se a completá-los por meio da sua omnisciência. Ora verificamos que a sua atitude é marcadamente subjectiva, sobretudo no que diz respeito a Malvina. Como se tivesse sido igualmente atingido pelas suas maquinações, o narrador toma o partido das vítimas, empregando no seu discurso narrativo os mesmos qualificativos que estas lhe atribuem nos seus monólogos (p. 146). O registo valorativo de expressões insultuosas mostra uma adesão não conforme com a imparcialidade a esperar dum narrador anónimo e omnisciente que, mais que julgar ou influenciar o julgamento do leitor, deve contar, mostrar, informar e completar.

c) *Narrador*

Vamos agora analisar a posição do narrador em *Os Sinos da Agonia*. A sua função parece-nos ser complexa, difícil de discernir, por vezes um tanto híbrida.

Ao iniciarmos a leitura da obra (*Do alto da Serra (...)* ele via Vila Rica adormecida...), notamos o emprego da 3.^a pessoa verbal e ficamos convencidos de que se trata de uma história contada por alguém que lhe é exterior. Em breve, porém, sentimos que a voz desse alguém que «contava» se funde com a de um alguém que «rememora»; e assim continua através da 1.^a, 3.^a e 4.^a jornadas. Só na 2.^a temos a impressão inicial de estarmos a ouvir contar uma história. A analepse, que, em princípio, é um signo defluente do código temporal, aparece aqui apenas como um signo técnico-narrativo. É pela analepse que vamos conhecer as causas da angústia de Januário; evocação não ocasional, mas explicativa, em que o narrador aparece como um demiurgo.

A onisciência do narrador permite-lhe conhecer as manhas de Malvina, o seu jogo de aparências, as suas maquinações para atingir os seus fins, aquela maneira de se fingir envergonhada que Gaspar considerava como «graciosa faceirice» que lhe ficava tão bem (p. 161). O narrador assiste às cenas mais íntimas da vida conjugal de João Diogo e Malvina (p. 64), como assistirá aos encontros desta com Januário pela calada da noite. Acompanha a par e passo o desabrochar da paixão de Malvina e as mudanças operadas no comportamento de Gaspar (p. 165). Vê claramente o que eles ainda não viram, conhece as suas dúvidas, os seus desejos.

Parece ser onisciente, mas, ao mesmo tempo, dá-nos a impressão de querer fazer-se passar por um transmissor de histórias que ouviu contar. É que, frequentemente, no fim de um capítulo ou de um fragmento em estilo narrativo, encontramos uma alusão à pretensa fonte de informação.

O 1.º capítulo da 2.ª jornada, por exemplo, termina com esta frase: «Foi mais ou menos o que contou para Malvina a mucama Inácia, que tudo ouvia e tudo sabia. Essa a história que Malvina recompôs depois, juntando fantasia às conversas que veio a ter com as pessoas da cidade, com João Diogo e mesmo com o próprio Gaspar» (p. 74). Tratar-se-ia, pois, de uma narrativa a 3.º nível: o narrador conta o que Malvina contava que Inácia tinha contado ...

O 2.º capítulo encerra igualmente com uma frase idêntica: «Foi o que disse dom João Quevedo à mulher ...» (p. 82). E, ao longo do 3.º capítulo, outras informações do mesmo tipo se nos deparam: «Era o que ela contava ao marido ...» (p. 85); «Foi o que ela se permitiu contar a Malvina» (p. 93).

O narrador parece procurar fugir assim à responsabilidade do que conta, e dar, ao mesmo tempo, à sua obra, uma marca de realidade vivida. No entanto, se a sua intenção é a de se apresentar como simples relator, a sua atitude falha por incoerência, pois está constantemente a usar da onisciência. Na p. 103 Malvina julga-se outra mulher, mal conheceu Gaspar, mas o narrador sabe que ela se enganou e que continua a ser a mesma. Na p. 113, Gaspar «não percebia, cego e surdo»; mas o narrador percebe tudo, lê no coração de Malvina. Nas pp. 118-119, o narrador vê Malvina durante a noite, abrasada pela sua paixão, sem poder dormir, errando pelo corredor, na tentação de ir ter com Gaspar; ou então surpreende-a a sonhar que João Diogo morreu no mato, varado por uma flecha. O narrador sabe mesmo que Januário e Gaspar, para Malvina, se fundem numa só pessoa, se completam formando o homem ideal; Januário fornece o corpo, Gaspar, o espírito (p. 128).

Duma maneira geral, o narrador esconde-se por detrás das personagens. Porém, na 3.ª jornada, ele sai do seu esconderijo e aparece em cena, a dirigir-nos a palavra. A sua voz tem aí a função do coro na tragédia grega, pois comunica aos espectadores um certo número de informações que

as personagens ignoram; informações premonitórias e preságios relativos a forças contra as quais elas nada podem e que as levarão à perdição.

A 3.^a jornada está dividida em três capítulos. No primeiro, Gaspar, junto do cadáver do pai, revê o seu passado, a mãe e a irmã mortas. Parece-lhe detestar todas as mulheres; só a mãe e a irmã eram puras e é por fidelidade à sua memória que pretende manter-se puro. Mas Malvina entra na sala armada em câmara ardente. O preto do luto faz ainda realçar mais a sua beleza. Gaspar sente então que não odeia a mulher: o que há nele é medo! (p. 147). Aparentemente mantém-se frio, indiferente. Mas o narrador tudo ausculta e tudo sabe; e a sua voz faz-se ouvir como uma advertência. O capítulo que se segue, o segundo, de três páginas apenas, é constituído por uma espécie de dissertação sobre os temperamentos diferentes de Malvina e Gaspar (pp. 150-153): Tirésias vê que a felicidade foi para eles apenas um breve momento que não poderá repetir-se; e que nada poderão contra o destino que lhes está marcado desde toda a eternidade. A presença do narrador que, em geral, é discreta, torna-se aqui claramente perceptível. Por meio do plural majestático «nós» (que poderá significar também um estado de comunhão com toda a humanidade) o narrador eleva a sua voz em tom profético. Não ameaça nem suplica, apenas constata e prevê; conhece tão bem aquilo que se está a passar entre Malvina e Gaspar como aquilo que vai acontecer. Os seus temperamentos são tão diferentes que Malvina não conseguirá nunca a correspondência de Gaspar ao seu amor. Só na destruição se encontrarão: «Por isso sobre eles nos debruçamos (...) e acompanhamos as suas angústias e desesperos (...), *assistimos* (...) velamos e *ouvimos* (...) e pelos dois imploramos aos deuses cruéis e vingativos, impávidos ou indiferentes às nossas súplicas e ameaças inúteis. Tão acima e tão perto de nós estão os deuses» (p. 150). Como o destino é cego e só um cego pode ver na escuridão, neste mesmo capítulo,

o narrador dirige-se directamente a Tirésias, pedindo-lhe a sua luz para poder desvendar e compreender e, sobretudo, a sua força para poder suportar (p. 151). A personalidade do narrador manifesta-se, pois, como algo de intermédio que se situa acima dos homens e abaixo dos deuses: porque ultrapassa os limites do humano, tudo conhece e vê, mesmo o futuro; mas, porque tudo lhe aparece envolvido na névoa do mistério, precisa duma iluminação divina que lhe ajude a desvendar e a compreender.

No final do romance, logo que Januário é morto a tiro pelos soldados, lemos esta frase: «E como um soldado pardo ainda fizesse tenção de atirar, eu disse chega, carece de tiro mais não» (p. 221). Este «eu» só pode ser o narrador, que pretende agora ter assistido aos acontecimentos narrados.

Podemos, pois, concluir que o narrador, em *Os Sinos da Agonia*, não segue uma linha de conduta uniforme, tomando, ao contrário, atitudes variadas e, de certo modo, inconciliáveis.

Se bem que se não exhiba e se mantenha quase sempre encerrado no seu anonimato, ele não hesita, todavia, por vezes, em erguer a sua voz, aparecendo como um intruso que se instala entre a diegese e o leitor. Até um dado momento conhece todo o passado; de repente pretende contar aquilo que ouviu contar; em seguida começa a prever o futuro e a advertir; finalmente, ao aproximar-se o fim do romance, apresenta-se como tendo assistido à tragédia. Deste modo, ao lado da voz anónima que se ouvia como se emanasse dos próprios acontecimentos, surge uma segunda voz que se antecipa a esses acontecimentos, em tom profético; e, finalmente, uma terceira voz proferida por um espectador que a eles assiste.

VI. CÓDIGO LINGUÍSTICO¹¹

Vimos que em *Os Sinos da Agonia* o monólogo interior indirecto ocupa a quase totalidade do romance. A voz que chega até nós é como que um eco da consciência que recorda, se interroga, reflecte. Deste modo o narrador transfere para a personagem a responsabilidade da expressão narrativa, não só na sua forma linguística, como na desordem das evocações.

A linguagem de *Os Sinos da Agonia*, em tom coloquial, é descuidada, feita de segmentos sincopados, algumas vezes mal construídos e de sentido pouco claro. Ora curtas, ora longas, e frequentemente inacabadas, as frases representam fragmentos de linguagem oral, pronunciados à medida que a memória vai desfiando as suas desarrumadas lembranças, sem a menor preocupação de ordem temporal ou de encadeamento lógico. Vimos que, após as primeiras linhas em estilo narrativo, o sujeito emissor como que se esconde por detrás da consciência agitada de Januário que revê a sua vida: infância e adolescência, a mãe, o pai, a madrasta, os irmãos, o crime, a prisão, a fuga, a despedida do pai. Chegado aqui, vem-lhe à lembrança Malvina, a sua angústia aumenta, o pensamento torna-se labiríntico, e a linguagem repetitiva. Sem ordem cronológica, os factos repetem-se ao acaso, como pinceladas que esquiçam vagas formas de um quadro em que se adivinha crime, paixão, esperança, desilusão, desespero. O ritmo rápido das primeiras páginas em que reviu as suas origens, cede agora a vez a um ritmo lento que traduz horror e obsessão. As evocações repetem-se, a acção avança muito lentamente e a linguagem torna-se

¹¹ Abstemo-nos de apontar aqui os traços típicos da linguagem brasileira que a distinguem do português de Portugal, por serem assaz conhecidos de todos aqueles que se dedicam a análise da obra literária.

cada vez menos clara. A expressão de Januário, na 4.^a jornada, é sensivelmente mais obscura do que na 1.^a.

Na 3.^a jornada, perante o pai assassinado, também Gaspar se põe a recordar: «Nas suas ruminções ia de um ponto ao outro da memória que ele procurava ordenar como uma sucessão fria e cronológica de factos. Desde agora até aquele dia tão longe no tempo, naquela mesma sala em que depois armaram a essa do pai, os tocheiros crepitantes, o damasco roxo, as manchas de sangue. Para descobrir e entender» (p. 154). E Gaspar continua a rememorar a sua vida, misturando e associando factos, épocas, pessoas, em ritmo sincopado, como farrapos juxtapostos: «As cordas de viés, clavicórdio. Do mais puro e fino som. Os dedos alisavam de leve uma tecla aqui, outra ali. Ainda não ousava feri-las. Apenas sentia o liso branco do marfim. Leonor, a dureza fria, o azulado da cara. Da primeira vez foi a medo, depois era bom ficar alisando a pele fria. Toda de branco. Linho, do mais puro, meu filho. Do melhor galego. Mas o liso do marfim, as teclas eram diferentes» (p. 157). Quer dizer que, ao contemplar o luxo em que o pai vivia depois que casou com Malvina, Gaspar recorda a simplicidade da mãe, sempre tão pouco exigente, e o seu último pedido: a compra de uma toalha de linho. O cravo recorda-lhe o primeiro encontro com Malvina, as teclas de marfim lembram-lhe a irmã morta, toda de branco; e o branco fá-lo voltar novamente à toalha de linho e às teclas. As recordações vão e vêm em cadeia, muitas vezes sem nexos aparentes. E é assim que o escritor as reproduz, numa tentativa de captação fiel da actividade dum pensamento desvairado.

Autran Dourado não respeita os princípios gráficos tradicionais que fazem sobressair o diálogo. As frases seguem-se linearmente, sem pausas nem espaços que separem o discurso directo do indirecto, e misturadas com segmentos narrativos: «Quando ele disse a flauta não é própria para as melodias apaixonadas e patéticas, com certeza ela enten-

deu não posso acompanhá-la na sua paixão desesperada» (p. 166).

No exemplo seguinte o discurso directo mistura-se com o indirecto e ainda com fragmentos de monólogo: «... não chega o que a gente já fez? A gente já fez. Ela não estava sozinha, Inácia vinha, também fez. Quem sabe as duas juntas não achavam uma saída? devia ter. Qual eu não sei» (p. 179).

Duma maneira geral, é a focalização interna que instaura a óptica de vivência das personagens, pelo seu pendor confessional e introspectivo, baseado em evocações de cunho analéptico. No entanto o ponto de vista predominante parece ser o do eu-narrador, experiente, tendendo à omnisciência. É ele que faz a ligação entre a vida das várias personagens, preenchendo as lacunas dos seus monólogos com observações de carácter causal e consecutivo. Fá-lo, porém, de maneira discreta, num discurso narrativo que não se diferencia grandemente do estilo geral das personagens. Deste modo a linguagem geral do romance é sempre de tipo coloquial: frases ora demasiado longas ora demasiado curtas, suspensão do sentido, supressão de alguns elementos linguísticos, parênteses, repetição — no género do monólogo interior, como um fluir desordenado de pensamentos e reflexões. Vejamos como exemplo a frase seguinte: «Não fosse a luz leitosa da lua cheia, agora alta, pequena e redondinha no céu (grande e sanguínea quando nasceu detrás da negra muralha da serra; desde antes de escurecer ele estava ali, a seu lado o preto Isidoro sempre mudo e fechado, os olhos brilhosos e raiados de sangue, só uma ou outra fala ele agora dizia, e no escuro e mudez parecia mais negro ainda), a luz alvaiada rebrilhando nas pedras do calçamento, nas lajes lisas e polidas das ladeiras, o luar iluminando com o seu brilho esbranquiçado as casas caiadas de branco, as igrejas solitárias (a do Carmo no Morro de Santa Quitéria, São Francisco ele não podia ver, a de Nossa Senhora da Conceição de António Dias, a do Pilar cercada de sobrados,

quase invisível, no outro lado, no Ouro Preto, mais adiante as cabeças), a Igreja do Carmo, cujo perfil se recortava nítido, os telhados negros das casas riscados contra a alvura empoeiradas do céu, onde as estrelas miúdas e pálidas feneciam» (p. 17). Dá a impressão de alguém que manipula uma máquina de filmar e que, sem uma pausa, fotografa tudo o que vê à sua volta, procurando captar ao mesmo tempo ao longe e ao perto, no conjunto e em pormenor.

A extensão de frases como esta prejudica muitas vezes a clareza do sentido; e o leitor é obrigado a fazer uma releitura por partes, para ficar certo de que apreendeu plenamente tudo aquilo que o escritor queria dizer. Note-se que esta frase situa-se na 1.^a jornada, quando as ideias ainda se encadeiam com uma certa lógica, e se exprimem numa linguagem clara de frases frequentemente regulares e correctas. É na 3.^a e 4.^a jornadas que o espírito das personagens chega à beira do esgotamento; impossível então controlar o fluxo das ideias, ordená-las ou concatená-las. Tudo é confuso e desordenado. A repetição baralhada das recordações são o processo utilizado pelo narrador, para exprimir a duração psicológica das poucas horas que precederam a catástrofe naquela manhã fatídica.

O abuso do segmento intercalado, entre parênteses, dentro de uma mesma frase, torna-lhe igualmente confuso o sentido. Por exemplo: «E Malvina (não podia ser ilusão, depois ele teve a certeza, quando mil vezes relembrou as sensações), em vez de se afastar (no fundo ele é que se acusando de imprudência) procurava se chegar mais para junto dele, bem de mansinho, mas tão rente, quente e cheirosa, que ele não podia deixar de perceber — tudo nela era proposital» (p. 164)¹². Não somente a frase é demasiado longa, como o segmento contido no segundo parêntese

¹² A título de exemplo poderá ver-se também a página 146, onde encontraremos frases contendo dois e três parênteses.

apresenta uma construção gramatical bizarra¹³. No auge do desespero, também o pensamento de Malvina flui em frases soltas, juxtapostas, incompletas¹⁴: «Sim devia ficar quieta, enquanto ele com a outra. Ele com a outra, sem nunca mais ter vindo vê-la. Sem nem ao menos lhe responder. Sem responder, enquanto ela sofria. Pelo menos uma palavra escrita podia ter mandado. Dizendo assim — espera, eu vou. Feito das outras vezes. Não, nunca disse espera, eu vou. Das duas ou três primeiras vezes que ele ainda escreveu. Depois as cartas sem resposta, a voz sem volta, ela gritando sem eco na escuridão. Quando ele deixou o sobrado e foi para o casarão. Ao menos uma carta, pra ela ver de novo a letra como era» (p. 178)¹⁵.

Este tipo de linguagem sincopada situa-nos perante uma pessoa que fala sozinha, e obriga-nos a imaginar o que ficou oculto no silêncio duma pausa, ou a interpretar o que um gesto poderia significar. É uma linguagem que precisa de ser reelaborada e completada pelo leitor, para poder exprimir com clareza o seu conteúdo total.

Ao lado de frases extremamente longas, observamos a presença de frases extremamente curtas; e é preciso muitas vezes associá-las para que o seu significado seja claro: «Um de cada vez, melhor assim. Nada dos dois juntos, só na hora do saimento. As regras, tinha de cumprir. Para evitar. Podiam ver. Certas coisas. Pensar» p. 132).

O desejo de fidelidade em reproduzir a linguagem própria de cada personagem faz-se notar sempre que se trata dos escravos: «Por que foi no Padre Faria levar a carta?

¹³ Cremos poder afirmar que a frase longa, contendo vários segmentos entre parênteses, é mais uma característica do estilo do autor do que propriamente da linguagem das suas personagens. Veja-se a título de exemplo a pág. 98 ou a 108 da sua obra *Uma poética de romance*.

¹⁴ Ler o princípio da 4.ª jornada em que os assuntos se misturam sem qualquer ligação exterior.

¹⁵ Podem ver-se outros exemplos nas págs. 180, 181, 182, 183.

Ara, por causa de que Nhazinha mandou» (p. 176), responde Inácia.

A linguagem atribuída a Isidoro é igualmente imitativa. É o que podemos chamar um falar «pretoguês»: «T'es-conjuro, preto, vai simbora. Que nem ela sendo branca. Só faltava bater, jogar pedra. Cuspir, cuspiu (...) Ligava pra preto nada, pra ele. Disgramada de raça, merece (...) Os olhos agoniados de Nhonhô, nunca que tinha coragem de contar (...). A mãe da gente, os orixás da protecção. Se a gente espeta um calunga dizendo que é o cujo que a gente quer acabar ...» (pp. 209-210).

A responsabilidade da narração cabe fundamentalmente a um narrador anónimo, que não participa na acção, portanto heterodiegético. Mas, na medida em que o narrador decidiu reproduzir a linguagem das personagens e confunde frequentemente a sua voz com a delas em constantes monólogos, reflexões e evocações, a responsabilidade da expressão pertence a todos igualmente.

VII. CÓDIGO TEMPORAL

Duma maneira geral, uma narrativa é uma sequência duas vezes temporal, pois uma das suas funções consiste em encaixar um tempo noutro tempo. Quer dizer que o narrador tem de inserir o tempo da coisa contada — tempo diegético — que é o tempo do significado, no tempo da narrativa, ou seja, no tempo do significante. A narrativa é, assim, uma sistema de transformações temporais.

Em *Os Sinos da Agonia*, este sistema de transformações atinge uma certa complexidade. Dividido em quatro partes, só na 2.^a a narrativa se apresenta duas vezes temporal; nas 1.^a, 3.^a e 4.^a ela é três vezes temporal, pois o tempo do significado, encaixado no significante, consiste numa sobreposição de dois tempos: o tempo de evocação e o tempo evocado.

Na 1.^a jornada, o tempo de evocação é a noite passada na mina abandonada e o tempo evocado a infância e mocidade de Januário. Claro que a personagem não rememora em pormenor toda a sua vida. A sua memória opera uma selecção, fazendo emergir à consciência apenas os momentos de maior emoção; quer dizer que o tempo evocado, cuja duração é de uns 20 anos, sofre uma vasta amputação, ficando assim reduzido a alguns momentos privilegiados, separados por elipses de grande amplitude. Esses momentos privilegiados constituem o essencial para nos dar a conhecer a personagem: a sua situação de bastardo, posição social dos pais, morte da mãe, adopção pelo pai, paixão por Malvina, crime, prisão, fuga.

Na 3.^a jornada, o tempo de evocação consta de um dia, que é o tempo durante o qual Gaspar vela o cadáver do pai. O tempo evocado corresponde ao da sua vida, talvez perto de trinta anos. Como no caso de Januário, Gaspar evoca apenas os acontecimentos que mais marcaram a sua vida.

Na 4.^a jornada, o tempo de evocação é apenas de algumas horas e o tempo evocado também não é longo. O «fim» aproxima-se e aquilo que domina e tortura as três personagens é o motivo da sua infelicidade: a paixão, a traição, o medo, o crime, a descoberta da verdade, aquilo e só aquilo que vai levá-los à destruição; evocam portanto os acontecimentos que se vêm passando desde há dois anos.

Ao contrário do tempo evocado, que é mais ou menos longo e pleno de elipses, o tempo de evocação é curto e quase contínuo. Muito raramente, e apenas por curtos intervalos, as personagens interrompem a corrente evocativa do seu espírito para responder a alguém que as interpela.

Em íntima relação com o tempo se encontra o espaço, que se apresenta igualmente em sobreposição: um espaço único, limitado, onde se encontra a personagem em meditação; e um espaço evocado, múltiplo e variado, encaixado no primeiro. É o espaço da meditação, associado ao número

de actores, que vai determinar a divisão em capítulos: um só capítulo na 1.ª jornada e três na 4.ª. Sendo a 4.ª jornada um prolongamento da 1.ª, a divisão em três capítulos, temporalmente paralelos, é o processo utilizado pelo narrador para comunicar três correntes de acção simultânea ao amanhecer daquele dia fatídico: o que se passa em casa de Malvina, o que se passa em casa de Gaspar e o que se passa na mina abandonada.

Ao falarmos do tempo num romance, podemos encará-lo sob vários aspectos: tempo histórico, tempo meteorológico, tempo cronológico, tempo psicológico, tempo narrativo. Já nos referimos à organização do tempo no romance, quer dizer, à inserção do tempo cronológico no tempo narrativo.

Desde as primeiras frases do romance, e através de todas as jornadas, vemos tratar-se de uma história do passado, evocada ora pelas personagens ora pelo narrador. Deste modo o tempo verbal predominante é o pretérito perfeito ou imperfeito, e só muito raramente o presente, nas poucas cenas dialogadas¹⁸. Até os longos monólogos interiores são expressos por meio do verbo conjugado no passado, pois se trata duma visão retrospectiva dum passado de ilusões desfeitas, de um passado que traiu o presente e que, traindo-o, destruiu a possibilidade do futuro.

A personalidade de Malvina é caracterizada por uma forte inclinação em situar-se no futuro, em tudo ver, analisar e realizar em função do futuro. No entanto os seus anseios e projectos são expressos através do verbo no passado: Malvina *esperava* que, morto João Diogo, Gaspar *casasse* com ela. *Tentou-o* por todos os meios, mas nada *conseguiu*. É que tudo nela era feito de hipótese que se não tornou realidade; e os dois imperfeitos, do Indicativo e do Conjuntivo, associados, são os tempos próprios para a

¹⁸ Sobre a oposição entre perfeito e imperfeito, veja-se H. Weinrich, *Le temps*, Seuil, 1973, pp. 114-117.

expressão de acções projectadas, que existiram apenas no domínio do desejo e da esperança, mas que não chegaram a ser realizadas.

Para Malvina, o futuro é como um momento já vivido: «No sonho avançava e prolongava no futuro, inventava o que deixou de acontecer. Depois se lembrava do que inventou, *era feito tivesse acontecido*» (p. 110); «Era só fantasia e memória do futuro, depois. Como se tudo realmente *já tivesse acontecido*» (p. 118).

Três momentos existiam na vida de Malvina, mas os três se fundiam num só, o presente, que era o momento da sua paixão: «E a memória do passado e a memória do futuro, toda ela memória, se encontravam no presente daquele corpo» (p. 128). Mas esse presente aparece no romance como um momento do passado, portanto expresso através do pretérito verbal.

Também Januário olhava o futuro e fazia projectos. Talvez só ele tenha vivido plenamente o seu presente, mas, sem dúvida voltado para o futuro. Se o narrador no-lo tivesse apresentado no momento em que vivia ingenuamente abrasado na falsa paixão de Malvina o seu pensamento ter-se-ia certamente traduzido sob a forma de prolepses. No entanto Januário depressa viu ruírem-se todos os seus sonhos e nós vamos encontrá-lo já na fase do desespero, num presente já sem futuro, todo feito de um passado desfeito.

Assim se explica que a prolepse esteja praticamente ausente do romance, enquanto que a matéria do monólogo interior é constituída por uma série ininterrupta de analepses. O pensamento das personagens está em constante actividade retrospectiva.

Quanto a Gaspar, ele próprio é um «destino do passado». Vive a recordar o que já viveu e sempre a temer que acontecesse aquilo que o assustava. Deste modo também os tempos do passado servem plenamente a expressão do seu pensamento. Por um curioso capricho do destino,

é ele o único que, nos últimos momentos da história, faz projectos e os exprime em função do futuro: «ia apressar o casamento» (ia = iria), «se mudaria» para o sertão, «plantaria cana», «montava engenhos de moer» (montava = montaria» (p. 197). Notemos que o Condicional é uma forma de futuro cujo grau de realização é mais hipotético do que neste, por estar dependente de factores alheios à vontade do sujeito.

Se exceptuarmos a passagem que acabamos de citar, podemos afirmar que toda a história contada diz respeito ao passado.

Ao terminar o romance, o narrador simula assistir à cena final; mas, mesmo esta, é do domínio do passado: «eu disse chega ...» (p. 221).

Notemos que o verbo no pretérito não está ligado a qualquer momento exacto, exprimindo da mesma maneira tanto as acções realizadas num passado remoto como aquelas que acabam de realizar-se; e assim, ao serviço de um pensamento perturbado pelo desespero, que mistura épocas e factos, a forma verbal do pretérito serve plenamente a linguagem confusa das personagens deste romance, em que passado e presente se fundem e se confundem, como se fundem e confundem passado e futuro, ou passado remoto e passado próximo.

Como já dissemos, a diegese de *Os Sinos da Agonia* tem um princípio e um fim e situa-se num determinado tempo histórico, que são os últimos anos do século XVIII. No entanto não existem no romance referências cronológicas exactas: nem ano, nem mês, nem dia. Tudo é vago e impreciso do ponto de vista temporal. Sabemos apenas que João Diogo tem mais de sessenta anos e Malvina vinte; que Gaspar é mais velho do que ela e Januário mais novo. Estas informações são necessárias e indispensáveis para explicar a situação dramática em que se encontram as personagens.

Como notações temporais durativas, encontramos algumas, mas poucas; por exemplo, uma alusão ao tempo que

passou entre o casamento de João Diogo e Malvina e a chegada de Gaspar: «Há um ano o pai estava casado e ele nem ao menos se dignava a aparecer para conhecê-la», «Somente um ano depois do pai instalado com a sua agora rica e fidalga Malvina na nova casa da Rua Direita, é que ele apareceu» (pp. 89-90).

Começa então o idílio de Malvina e Gaspar, embalados os dois num mesmo amor não confessado. Quanto tempo durou? Mais ou menos outro ano (pp. 159-165). Mas, quando se é feliz, não se sente o tempo passar; daí a imprecisão das marcas temporais, que, embora frequentes, se referem sempre a um tempo existencial e não à sua exactidão cronológica: «Aquele espaço de tempo de repente para ele uma eternidade, desde o dia em que entrou naquela casa e viu pela primeira vez o cravo, até quando as mãos se encontraram através do frio, do tremor, do tacto e do quentume, se falaram e se deram conta de que se amavam ou podiam se amar (...), aquele espaço de tempo era um breve instante, mera intersecção no tempo, cruzamento de dois caminhos que demandam horizontes opostos» (p. 165). «O tempo corria para os dois» (p. 169), mas «Aquilo que para ele era um presente prolongado até à sua máxima duração, para ela já era um passado» (p. 165).

Gaspar bem desejaria poder prolongar «o manso e deleitoso fruir das horas calmas (...) aqueles dias bons e remansosos em que viveram felizes e sem sobressaltos. Por que imprimir, o coração pressuroso, velocidade ao tempo?» (p. 153). Gaspar desejaria fazer parar o tempo para fruir tranquilamente daquele amor; por isso acusa Malvina de ser precipitada. Foi ela que, «na sua ânsia de viver mais e mais (...) botara tudo a perder, procurando apressar o engenho do tempo» (p. 153). Foi por causa da sofreguidão de viver que provocou a morte de João Diogo e assim se desfez aquele tão doce idílio.

Acusado e perseguido pelas autoridades, Januário evade-se da prisão e foge para o mato. Do mesmo modo que

o tempo de felicidade passa depressa, sem se dar por isso, assim o tempo de angústia se arrasta devagar, numa impressão de lentidão extrema. Passado um ano apenas, (outra marca temporal), Januário não pode mais suportar a vida de evadido; sobretudo porque Malvina prometeu ir juntar-se-lhe e não cumpriu a promessa: «... e ela não apareceu, isso há um ano» (p. 17). Depois veio o julgamento e Januário foi enforcado simbolicamente. «Daí foi principiando a morrer. Até que agora ia acabar. Na agonia, na última agonia» (p. 210).

Foi um tempo muito longo aquele ano escondido no mato, à espera. Mas mais longo agora lhe tinha parecido o tempo passado naquela mina abandonada. Uma noite apenas, mas longa de muitos anos. O que tinham dito na véspera lhe parecia «muito esfumado, coisa antiga de velha. Recuava no tempo. Há muitos, muitos anos é que os dois tinham chegado ontem à noite à cidade» (p. 216). Do ponto de vista psicológico, as poucas horas do tempo de evocação aparecem como um tempo imensamente longo. Aquela noite de angústia, bem como aquela curta manhã de tão terríveis decisões, foram para as personagens de uma tremenda duração, «noite pesada, arrastada, cheia de sustos e presságios, de lembranças soturnas e agourentas (...). Noite de agonia sem fim, que se prolongava no dia» (p. 191).

Esta noite é, no romance, o seu momento nuclear, não só pelo lugar de relevo que o autor lhe confere na organização narrativa, mas também pelo seu significado dentro da acção: é o momento da descoberta, da revelação da verdade, da evidência, e, conseqüentemente, o momento das grandes decisões.

Na 1.^a jornada, a retrospectiva da vida de Januário, feita durante toda uma noite, ocupa 50 páginas. Na 4.^a jornada, as primeiras horas da manhã ocupam igualmente 50 páginas. Se na 1.^a jornada o ritmo já era lento, na 4.^a ele se adensa duma maneira confrangedora. O tempo parou, não há mais acção, há apenas uma angústia mortal, devo-

radora; e esta lentidão angustiante é ainda acentuada pelo martelar lento dos sinos da agonia que parecem comprar-se em tornar mais atroz um sofrimento que ultrapassa a resistência humana. No que diz respeito à 2.^a jornada, cuja função é explicativa e completiva, o ritmo é sensivelmente mais acelerado. É ela que contém todo o caudal de informações sobre a vida de João Diogo, Malvina e Gaspar. Embora não indique datas, podemos deduzir que o tempo diegético compreende aí um espaço de trinta anos, ou mais, pois há alusões ao fausto dos Dias Bueno, que Malvina já não conheceu, e aos tempos em que João Diogo foi para o Brasil com o pai. São, pois, 30 anos ocupando um espaço de 64 páginas.

Do ponto de vista psicológico, a 3.^a jornada é quase tão longa como a 1.^a e a 4.^a. A restrição que fazemos em dizer «quase», tem como fundamento o facto de esta jornada ocupar um menor número de páginas, apenas 44, e ser interrompida a meio, pela voz do narrador, que, como um enviado dos deuses, vem revelar certos aspectos da personalidade de Malvina e de Gaspar que a eles próprios lhes passavam despercebidos.

Cronologicamente, a 3.^a jornada situa-se depois da 2.^a e antes da 1.^a, pois é preenchida na sua quase totalidade pelo monólogo interior de Gaspar, enquanto velava o cadáver do pai. Refere-se, portanto, a um acontecimento que se deu um ano antes da longa noite de angústia que ocupa toda a 1.^a jornada.

Quanto à sua organização temporal, podemos considerar a 3.^a jornada dividida em duas partes: uma que vai até à penúltima página e que corresponde a um curto espaço de tempo, um dia apenas: Gaspar olha as manchas do sangue que sai do corpo do pai e medita; assiste à missa de corpo presente, com o seu espírito no entanto sempre ausente, longe, a reviver a sua vida passada, a mãe, a irmã, Coimbra. A corrente da sua memória evocativa só é interrompida pela chegada do Capitão-General, que vem falar-lhe, e que pro-

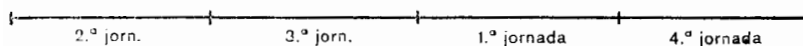
voca o primeiro encontro com Malvina. Esta aparição fá-lo recordar os tempos felizes que viveram juntos e, ao mesmo tempo, reaviva-lhe a consciência e o horror do pecado. Daí a firme decisão de ir viver noutra casa.

A segunda parte começa no final da penúltima página, «terminado o nojo», quando «os dois voltavam da missa» e o alferes tinha partido (p. 171). De quanto tempo teria sido o nojo? Não sabemos, por isso não podemos determinar a duração da elipse situada entre as duas partes do capítulo.

Esta segunda parte é muito curta; dura apenas o tempo necessário para Malvina, então a sós com Gaspar, lhe declarar, face a face, o seu amor e ser por ele repelida.

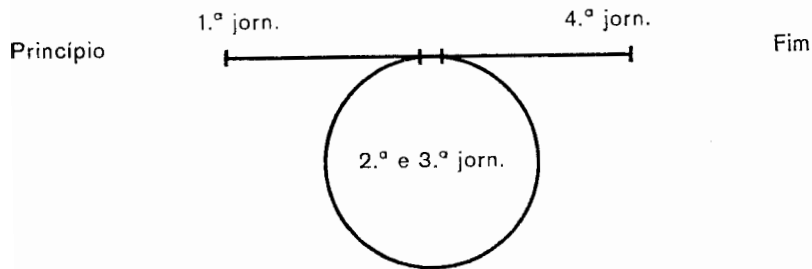
Vimos, pois, que as notações temporais são muito raras, quase inexistentes, em *Os Sinos da Agonia*; e isso se compreende facilmente, em virtude da própria natureza da diegese. Tratando-se de uma tragédia, o que é essencial é a intensidade, a impulsão e o adensar dos sentimentos, e não a cronologia dos factos. Estes afloram ao pensamento das personagens, uma e várias vezes; ora vagos, ora precisos, sem ligação, ao sabor das suas consciências atormentadas. É deste constante fluxo e refluxo que emerge uma atmosfera densa de dor, capaz de levar ao desespero, e não da localização temporal dos acontecimentos.

Uma tentativa de ordenação cronológica dos acontecimentos referidos em *Os Sinos da Agonia* implicaria uma reescritura do romance, de tal modo essas referências se encontram desordenadas, misturadas, repetidas. E, o que surgiria como fruto de tal trabalho, seria um romance completamente diferente. No entanto, de maneira esquemática, poderemos representar graficamente a estrutura subjacente dissimulada na obra, depois de reconstituída segundo a ordem real dos acontecimentos:



Os factos relativos à infância de Januário e à mocidade de Gaspar pertenceriam cronologicamente à 2.^a jornada, mas figuram na 1.^a e na 3.^a como analepses de tipo evocativo.

A narrativa de *Os Sinos da Agonia* segue pois uma trajectória mista, que associa a linearidade ao círculo: quer dizer que, no fim da 1.^a jornada, o narrador faz uma incursão no passado, incursão que preenche a 2.^a e a 3.^a jornadas, enquanto que a 4.^a se situa no prolongamento temporal da 1.^a. Poderemos representar a estrutura do romance pelo gráfico seguinte:



VIII. CONCLUSÃO

Resumindo e concluindo, Autran Dourado trata em *Os Sinos da Agonia* o problema do desencontro de sentimentos, com um desfecho catastrófico, como na tragédia grega. Não só nas suas linhas gerais, mas também em muitos pormenores, o autor segue de perto a paixão de Fedra por Hipólito, filho do marido, tema tratado por tragediógrafos gregos e romanos e retomado mais tarde por Racine.

Trata-se pois, de um tema literário, que pertence a várias literaturas de várias épocas, em razão do seu carácter humano e intemporal: sempre e por toda a parte o coração se recusa a reconhecer as barreiras que lhe impõe a sociedade. A moral social, religiosa ou de família, nada pode contra a impetuosidade da paixão.

No entanto podemos afirmar que o romance é brasileiro: o autor é brasileiro; o espaço físico e social em que a tragédia se desenrola é brasileiro; e, sobretudo, a linguagem é brasileira¹⁷. Não podemos garantir que esta linguagem seja absolutamente conforme à que utilizavam então as personagens, em fins do século XVIII. Se não é, tal não constitui uma falha no valor estético da obra, pois o romancista, mesmo ao escrever um romance histórico, não está de modo algum obrigado a utilizar a língua própria da época que recria.

A leitura de *Os Sinos da Agonia* deixa-nos uma impressão de profundo silêncio. Tratando-se de um conflito de sentimentos, a actividade principal passa-se ao nível da consciência; deste modo, acção, diálogo, descrição, estão reduzidos a um mínimo indispensável para pôr as personagens em situação de tragédia. O narrador quase nada conta na 1.^a, 3.^a e 4.^a jornadas. As personagens falam muito pouco, mas rememoram, cogitam, relacionam; e, assim, fazem progredir a acção, muito lentamente, adensando aos poucos o clima de desespero que vai provocar a catástrofe final.

É, pois, através de um longo monólogo interno, indirecto, em que se funde numa só a voz do narrador com a da personagem, que nós conhecemos as suas aspirações, desejos, dúvidas, medo, angústia, desilusão, desespero: na 1.^a jornada, monólogo de Januário; na 3.^a, de Gaspar. Na 4.^a, além das vozes de Januário e Gaspar, ouvimos também a de Malvina. Monólogo indirecto porque, embora sejam as personagens que conduzem a narrativa evocando a sua vida, não é a sua voz que ouvimos directamente, mas um como

¹⁷ O facto de o autor se ter inspirado na tragédia grega não invalida a afirmação de que se trata de um romance brasileiro: para que uma obra pertença à literatura de um determinado país, não é necessário que o tema pertença exclusivamente a esse país; se assim fosse, as tragédias de Racine não pertenceriam à literatura francesa.

que eco da sua consciência perturbada, captado pelo narrador.

Considerando como catálises de tipo explicativo e completo as 2.^a e 3.^a jornadas, podemos dizer que o romancista obedeceu plenamente à regra das três unidades: unidade de tempo (uma noite); unidade de espaço (Vila Rica); unidade de acção (a desilusão e o desespero que vão levar à catástrofe).

A omnisciência do narrador, subtilmente infiltrada no discurso por entre os fragmentos do monólogo interior das personagens, completa e confirma o que elas dizem umas das outras. Ao procurarmos esboçar o retrato das personagens, tivemos de fazer um levantamento das várias passagens retrospectivas em que cada uma é vista nos seus traços característicos, pois em *Os Sinos da Agonia* não há nem descrição nem apresentação de personagens.

A adopção da modalidade de representação narrativa por meio de focalização interna, completada por uma visão omnisciente, costuma ter a vantagem de fornecer ao leitor o retrato completo, múltiplo e imparcial de cada personagem. Produto de uma análise feita sob vários prismas e por pessoas diferentes, esse retrato deve, em princípio, apresentar-nos a personagem enriquecida e desvendada em todos os aspectos da sua personalidade. Ora não é isso o que se passa exactamente em *Os Sinos da Agonia*. A uniformidade de traços do carácter de Malvina revela uma certa desconformidade com o que conhecemos sobre o ser humano, complexa amálgama de defeitos e virtudes, e revela-nos, por parte do narrador, uma atitude acentuadamente moralista.

Os Sinos da Agonia aparece-nos como o romance da contradição. Malvina a filha da luz, opera sempre na penumbra, tal como Lúcifer, o anjo das trevas. No momento da evidência, procura salvar Januário, a quem não ama; ao mesmo tempo acusa falsamente Gaspar, por quem continua loucamente apaixonada. Por um estranho capricho do destino, Januário não aproveita da declaração da sua inocên-

cia, porque é morto pelos soldados uns momentos antes que a carta de Malvina chegue às mãos do Capitão-General. Januário e Malvina, que amavam a vida, por suas próprias mãos procuram a morte. Em contrapartida Gaspar, que vivia habitualmente voltado para o passado e a pensar na morte, nessa manhã decide-se a apressar o casamento com Ana e faz projectos de trabalho; no entanto, por mais um capricho do destino, vê-se acusado de cúmplice na morte do pai, acusação contra a qual não pode nem quer defender-se.

Aquela noite, em que a verdade se revelou em toda a sua evidência ao espírito das personagens, poderia ter sido de salvação para todos; mas quis a fatalidade que os desencontros persistissem e assim todos caminhassem para a destruição. É, pois, uma noite de desespero e de contradição; há no romance uma tese e uma antítese, mas não uma síntese. Não encontrando uma solução aos seus problemas, o homem vê-se forçado a recorrer ao suicídio.